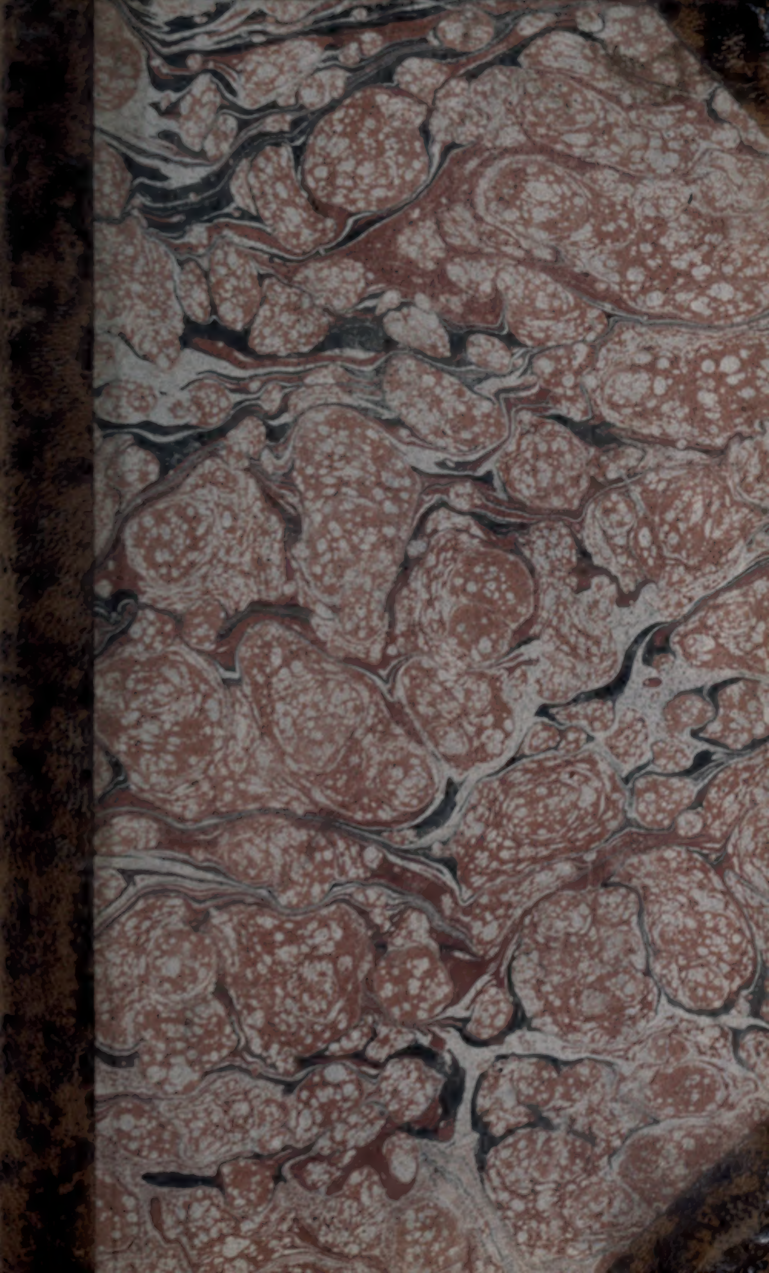
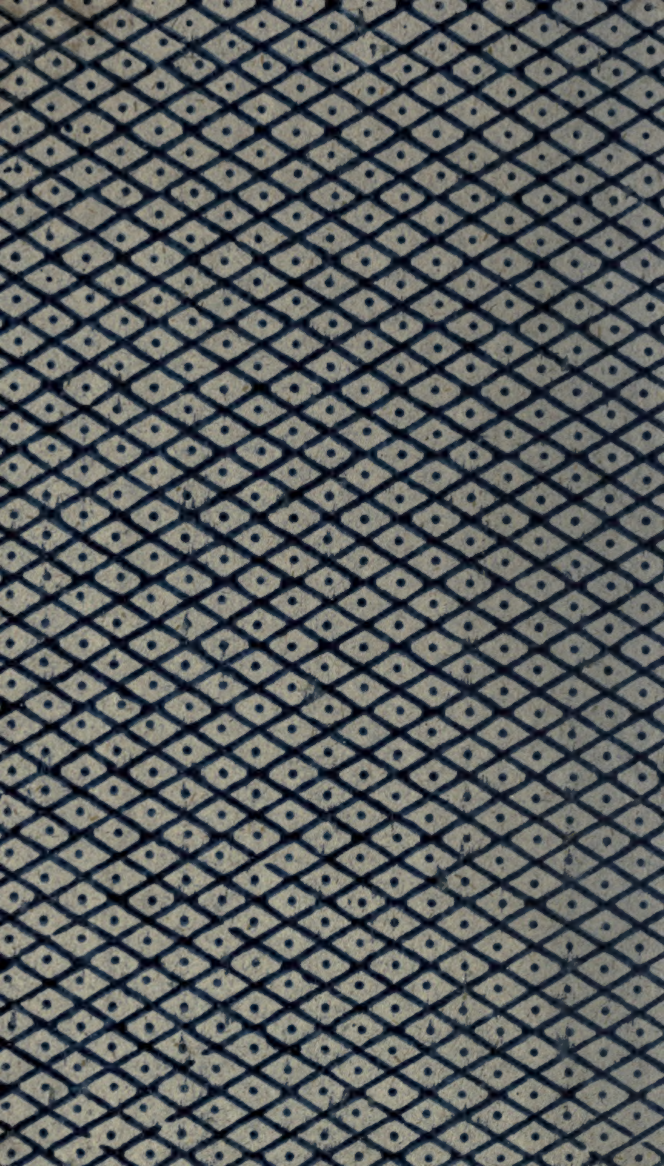
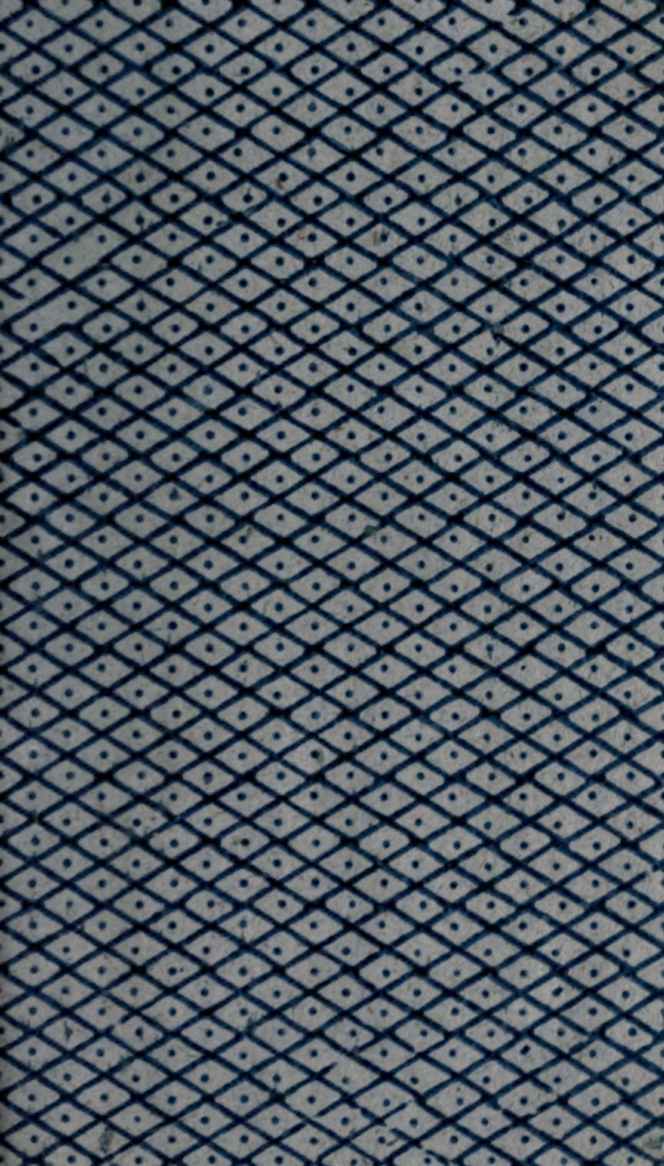








Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen

in Briefen
herausgegeben
von
Johann August Eberhard.

Dritter Theil.

Halle
bey Hemmerde und Schwetschke
1804.

Inhalt.

Einhundert und zweyundzwanzigster Brief.

Herr v. Rößler
an die Frau v. Drivers.

Darstellungsmittel der schönen Künste.

— Ich fürchte, meine Julie! unsere Untersuchungen werden nun etwas verwickelter werden; denn wir kommen der Anwendung der allgemeinen Gründe des geistigen Vergnügens auf die verschiedenen Künste immer näher. Das Schöne, das Große, das Lächerliche und das Rührende — worin sich die ästhetische Vollkommenheit in jenen beyden rein zeigt, in diesen in mannichfaltiger Mischung verbirgt — diese vier großen Hauptquellen des geistigen Vergnügens sind in den Bildern, den Gedanken und Empfindungen, und diese sind zuerst in

der Seele des Künstlers und Dichters; sie sind die nächsten Producte seiner Schöpferkraft. Wie wird er sie aber andern empfindenden, denkenden und fühlenden Wesen mittheilen? wie werden sie zu uns herüberkommen, die wir eben so denken, empfinden und fühlen, wie er selbst empfindet, denkt und fühlt?

Empfindungen, Gedanken, Gefühle, worin das Schöne, das Große, das Lächerliche und das Rührende erscheinen soll, werden durch die Werke der bildenden, der praktischen und der redenden Künste dargestellt. Welches sind diese? — Gebäude, Gemählde und Bildsäulen, Musik und Tanz, Reden und Gedichte. Das ist leicht gesagt; denn wem sollte es entgehen, der mitten in dem Kreise der Künste lebt? Wir möchten aber die Elemente dieser Werke kennen, und wir möchten ihre innere und geheimere Natur kennen, um in die verborgenern Unterschiede der Künste zu dringen, und darin die Gesetze für die verständige Wahl ihrer Gegenstände und für das glückliche Verfahren bey ihrer Bearbeitung zu entdecken. Dazu ist es unentbehrlich, daß wir die Elemente aller Kunstwerke als Darstellungs-

mittel, als sichtbare und hörbare körperliche Zeichen von dem Unsichtbaren und Geistigen betrachten.

So haben wir diese Elemente von den Seiten gefaßt, deren genauere Betrachtung tiefer in die Natur der Werke der Kunst einführen kann, auf deren Spur wir dann zu einer wesentlichern Charakteristik der Künste, so wie zu einer genauern Bestimmung ihres Gebietes und ihres Verfahrens gelangen.

Die Elemente, deren sich die Künste bedienen, sind nun nicht allein Erscheinungen für die deutlichern Sinne, sie sind auch sichtbare und hörbare Zeichen des Unsichtbaren und Geistigen. Als äußere Erscheinungen sind sie im Raume oder in der Zeit, als Zeichen unterscheiden sie sich durch ihre verschiedene Verbindung mit dem Bezeichneten.

Die Erscheinungen des Gesichtes sind: Linien, Farben, Bewegungen; die Erscheinungen des Gehörs sind Töne. Man könnte die Töne auch auf Bewegungen zurückführen, und sie so als Erscheinungen im Raume betrachten, — denn sie sind Schwingungen — aber so erscheinen sie dem Ge-

höre nicht; ihre Räumlichkeit ist nur der tiefsinnigen Vernunft erkennbar, und liegt folglich außer dem ästhetischen Gesichtskreise. Wir beachten also nur ihre hörbaren Unterschiede und ihre Zeitfolge.

Diese Seite, von der wir hier die Elemente der schönen Künste betrachtet haben, gäbe uns nun schon die bildenden und praktischen Künste; die bloßen Linien an den Körpern die Baukunst und die Plastik, worin die Bildhauerkunst die herrschende ist, die daher auch die übrigen mit benannt hat; die Linien und Farben auf der Fläche die Mahlerey; die Bewegungen die Orchestik oder die Tanzkunst, und die Töne die Musik. Wo würden wir aber die Dichtkunst und Redekunst auf diesem Felde unterbringen? Ihre Elemente sind Worte, und Worte sind Laute; sie unterscheiden sich daher in ihrem allgemeinsten Charakter, als Erscheinungen, von den Elementen der Musik in nichts; beyde sind Laute, und erscheinen in der Zeit. Es muß also für sie noch ein anderer Unterschied aufgefunden werden, der sich zu seiner Zeit wird angeben lassen. —

Einhundert und dreyundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Die Darstellungsmittel der schönen Künste als Zeichen. Ihr Unterschied nach der verschiedenen Natur der Zeichen.

— Ich habe mit Fleiß meinen letzten Brief bey einer Schwierigkeit abgebrochen; Du solltest selbst das Vergnügen haben, sie zu lösen, meine Julie! und Du hast sie glücklich gelöset. Du hast recht gerathen: wir müssen die Darstellungsmittel der Musik und der Redekünste als Zeichen betrachten, wenn wir ihre wesentlichen Charaktere allgemein und doch bestimmt genug auffassen wollen. Die Laute der Musik unterscheiden sich zwar einem jeden dadurch sehr leicht, daß sie Töne sind; denn ihre Sprache ist Gesang, und die Sprache der Dichtkunst ist Rede. Aber dadurch bringen wir sie nicht auf eine Linie mit den andern Künsten; um sie mit diesen von Einem Standpuncte zu übersehen, müssen wir sie als Zeichen betrachten. Von da aus

liegt das ganze Feld der schönen Künste vor unsern Augen.

Zuvörderst unterscheiden wir die natürlichen Zeichen von den willkührlichen. Die natürlichen hangen mit dem, was sie bezeichnen, durch allgemeine Naturnothwendigkeit zusammen, mit den willkührlichen haben sich die Ideen, die sie bezeichnen, allmählich durch Gewohnheit vergesellschaftet. Es scheint, — und in vielen Fällen ist es wirklich so — als wenn die Verbindung der Wörter mit den Ideen bloß das Werk der Wahl und der Willkühr sey, so wenig ist man sich, wenn die Verbindung einmahl zu Stande gekommen und die Spuren ihres Ursprungs verwischt sind, der geringsten Naturnothwendigkeit bewußt.

Diese beyden Arten der Zeichen, der natürlichen und willkührlichen, bilden zwey leicht zu unterscheidende Sprachen, die Natursprache, und die künstliche Sprache, die sich in so vielen mannichfaltigen Zweigen auf der Oberfläche des Erdbodens verbreitet hat, und beyde unterscheiden sich durch auffallende, aber sehr begreifliche Charaktere von einander.

Die Natursprache ist allgemein verständlich; sie ist überall nur Eine und ebendieselbe; sie ist allen Menschen, ja allen empfindenden Geschöpfen, angebohren; sie verstehen sie, ohne sie gelernt zu haben; sie reden sie ohne Vorsatz und Absicht; ja, ihr Ausdruck bricht hervor, ohne daß der Wille ihm zuvorkommen oder ihn zurückhalten kann. Die künstliche Sprache kann nur von dem verstanden werden, der sie gelernt hat; sie ist in so viele zahllose Idiome vertheilt, als es Länder und Völkerstämme giebt; sie ist nur die Sprache der Menschen, und auch diese müssen sich nach vielen unvollkommenen Versuchen erst nach und nach eine Fertigkeit darin erwerben; und wenn wir uns dieser Mühe bey unserer Muttersprache, die wir aus den leichten Träumen unserer Kinderjahre mitbringen, nicht erinnern, so wird sie uns bey den fremden in unserm reifern Alter desto fühlbarer.

Diese Unterschiede in den Ausdrücken der Natursprache und der künstlichen Sprache führen uns auf ihre verschiedenen Quellen und die verschiedene Verbindung mit denselben. Die natürlichen Zeichen sind die Sprache der Empfindung; sie sind ihr Aus-

druck und ihre natürliche und unveränderliche Wirkung; die willkührlichen Zeichen bezeichnen Begriffe, und diese entwickeln sich erst bis zur Klarheit, wenn sie sich an etwas Sichtbares oder Hörbares, oder überhaupt an irgend etwas Empfindbares geheftet haben. Wir müssen Schriftzüge sehen, Worte hören, oder, wie die armenischen Kaufleute, die, wie Chardin erzählt, ihre Contracte mit den Händen unter ihrem Mantel schließen, eine Berührung fühlen, wenn die ihnen entsprechenden Begriffe und Gedanken in der Seele hervorgehen sollen.

Nun kommen wir mit Empfindungen auf die Welt, und diese äußern sich durch ihre verwandten Wirkungen, vermöge des unauflöslichen und geheimnißvollen Bandes zwischen Leib und Seele in dem Körper. Die Empfindungen, die Gemüthsbewegungen, die Leidenschaften, so wie ihre Wirkungen, sind bey allen Menschen unter allen Himmelsstrichen dieselben; die Natursprache muß also allen Menschen eben so nothwendig angebohren seyn, als sie allgemein verständlich seyn muß. Die Begriffe von Freude und Schmerz haben in allen Landessprachen ihre besondern Nahmen, die nur der versteht,

der sie gelernt hat; aber überall sind Lachen und Frohlocken in der Natursprache die allgemein verständlichen Zeichen der Freude, so wie Thränen und Seufzer die Zeichen des Schmerzes. — Schon dein kleiner Eduard druckt seinen Schmerz mit Weinen und seine Freude mit lebhaftem Zappeln aus, und deine Betty liest sehr gut in ihren Mienen, wenn meine Julie vergnügt oder traurig ist, ohne daß sie ihr es zu sagen braucht.

Daß die Natursprache ein Ausdruck der Empfindungen und Gemüthsbewegungen ist, das giebt ihr eine Stärke, in welcher es ihr keine künstliche Sprache gleich thun kann. Darin besteht einer ihrer Hauptvorzüge, den ich hier nicht übergehen darf; denn er macht eine Erscheinung begreiflich, an deren Erklärung man sich oft, aber nicht immer mit gleichem Glücke, gewagt hat. Er beantwortet nämlich die schwere Frage, warum ein seelenvoller Gesang uns stärker rührt, als ein gleich vollkommenes Gemählde. Alle Elemente der Musik, Ton, Melodie, Harmonie, Rhythmus, sind, wie ich Dir bald ausführlicher sagen werde, Zeichen aus der hörbaren Natursprache, und Alles dieses geht unmit-

telbar aus der Seele des Sängers in die Seele des Hörers über. Mit welcher Gewalt müssen diese einzelnen, schon so starken Kräfte wirken, wenn sie vereinigt sind, zumahl so oft die Gebehrdensprache ihren Eindruck verstärkt!

Diese Gewalt hat die Musik als hörbare Natursprache, und sie hat sie mit der sichtbaren Natursprache der Gebehrdensprache gemein. Die in den Tiefen der Seele liegenden Quellen der unwiderstehlichen Kraft der natürlichen Zeichen der Empfindungen und Gemüthsbewegungen werden uns zwar immer verborgen bleiben; aber die Erfahrung bestätigt sie überall. Wenn wir, wie Horaz sagt, mit den Weinenden weinen und mit den Lachenden lachen, wenn die Schwärmerey durch ihre Ekstasen und Verzuckungen ansteckend ist, wenn Musik und Tanz uns zum Mitsingen und Mittanzen belebt, wenn die schmetternde Trompete uns zu hohem Muthe begeistert und die seufzende Flöte uns zu sanfter Wehmuth stimmt, so ist es die Natursprache der Empfindungen, von denen dieser Zauber ausgeht. —

Einhundert und vierundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Darstellungsmittel der bildenden Künste.
Wesentliche Zeichen.

— Ich versprach Dir, meine Julie! die schönen Künste insgesammt dadurch auf Eine Linie zu bringen, daß wir ihre Darstellungsmittel als Zeichen betrachten. Das ist uns mit den praktischen und redenden gelungen. Es war uns nicht schwer, zweyerley Sprachen des Menschen zu unterscheiden, die Natursprache und die künstlichen Sprachen. In der erstern druckt er seine Empfindungen und Gemüthsbewegungen durch natürliche Zeichen aus, in den letztern theilt er seine Begriffe und Gedanken durch willkührliche Zeichen mit.

Mit welchen Zeichen stellt aber der Künstler den äußern Sinnen die Bilder dar, die seiner schöpferischen Phantasie vorschweben? — Man sagt, mit wesentlichen Zeichen; denn so hat man die

genannt, die dem, was sie bezeichnen sollen, ähnlich sind. Es giebt also eine doppelte Natursprache, eine ausdruckende und eine mahlende; jene bedient sich der natürlichen, diese der wesentlichen Zeichen. Das Kunstwort ist vermuthlich aus der Geometrie genommen, worin die Figuren auf dem Papiere in ihrer Zusammensetzung der Form und dem Wesen der Figuren in dem Verstande des Meßkünstlers ähnlich sind. Denn an diese denkt er nur; er zeichnet seine Triangel, Quadrate, Zirkel u. s. w. vor sich hin, wie er sie in seiner Seele schafft, unbekümmert, ob sie im Himmel oder auf der Erde vorhanden sind.

Es wird Dir ein Paradox scheinen, meine Julie! wenn ich behaupte, daß der bildende Künstler bey der Darstellung seiner Schöpfungen nicht anders zu Werke geht. Aber wie Vieles ist nicht Anfangs paradox gewesen, was nach und nach alltägliche Wahrheit geworden ist! Ich hoffe, es soll auch meinem Paradox früh oder spät so gehen.

Ich hatte Dir schon einmahl geschrieben, *)

*) Siehe Th. 1. Br. 53. S. 333.

„daß der menschliche Verstand das Ideal der Schön„heit selbst schaffe, wie er sich die Wesen aller Din„ge schafft.“ Von dieser Meynung kann ich noch immer nicht abgehen, und ich werde darin noch durch die Idee bestärkt, nach welcher ich mir die äußere Darstellung der Phantasieenbilder durch die wesentlichen Zeichen der bildenden Kunst denke.

Sollen die Darstellungsmittel dieser Kunst wesentlich Zeichen seyn, so muß das Bild, das wir vor uns sehen, dem dargestellten Gegenstande ähnlich seyn. Wo ist aber dieser Gegenstand, dem es ähnlich ist? — Die gewöhnliche Antwort lautet: in der Natur. Wie aber? Wenn auf Einmahl die ganze Natur vernichtet wäre, und der Künstler stände mit seinem Kunstwerke vor dem ewigen Verstande nur noch allein da? wovon würde dieses Kunstwerk ein Abbild seyn, nachdem kein Naturbild mehr vorhanden ist, wenn es nicht das Abbild von dem innern Gegenstande ist, der aus seinem Verstande in seine Phantasie gekommen ist? Wo hat auch je das Urbild von dem olympischen Jupiter, der Venus Urania, der Minerva auf der Akropolis von Athen dagestanden, als

in dem schaffenden Verstande und der erhabenen Phantasie des Phidias? Aber, wirst Du sagen, diese Gebilde sind doch Darstellungen der menschlichen Gestalt, deren Umriß der Künstler doch nur kann aus der Natur genommen haben. — Freylich mußte er das Bild dieser Gestalt aus der Natur nehmen, wo es nur der ewige Verstand der Gottheit darstellen konnte. Denn wie hätte der endliche Verstand des größten Künstlers ein so hohes Meisterstück der göttlichen Kunst aus sich allein zu Stande bringen können? Nachdem sie aber der menschliche Künstler einmahl in der Natur gefunden, so stand nun die ewige Idee, die er in seinem Bilde dargestellt hat, in ihrer ganzen Allgemeinheit vor seinem Verstande da. Hier hatte es immer schon in seinen Keimen geschlafen, und diese hatte die Empfindung nur zum Leben geweckt. Sobald aber sein Verstand einmahl dieses Element seiner Kunstschöpfungen ergriffen hatte, so konnte er es nun als sein Eigenthum behandeln, und zu allen Zwecken und Wirkungen formen, die seinen Genius ansprachen.

Es hat mir immer geschienen, als wenn der scharfsinnige Aristoteles *) die Ehre der göttlichsten Kunst des Menschen gegen die Schmähungen seines großen Lehrers weit besser, als er gethan hat, würde gerettet haben, wenn er ihm gesagt hätte: „Du irrst, Plato! wenn du glaubst, „daß der Bildner die Gestalten der Natur nach„ahmt; er stellt ihre ewigen Ideen dar, wie sie „in dem Verstande sind. Du verehrst die Geome„trie, weil sie das innere Auge reinigt, und es „zum Anschauen der Ideen gewöhnt; warum ver„ehrst du nicht auch die Kunst unsers Phidias, der „uns in seinen göttlichen Gebilden ganz andere „interessantere Ideen darstellt, als alle Zirkel und „Dreyecke der Meßkünstler?“ Das hätte er ihm sagen können, und dann hätte er etwas Treffenderes gesagt. Dann hätte er ihm aber in seiner ganzen Ideenlehre folgen müssen, und das ließ seine analysirende Philosophie nicht zu. Er glaubte, daß die allgemeinen Begriffe von den Wesen der Dinge

*) Siehe Th. 1. Br. 25. S. 183.

durch die Zerlegung der Empfindungen, die wir von den Gegenständen erhalten, in unsere Seele kommen: und so wußte er freylich von den Urbildern nichts, die vor allen sinnlichen Eindrücken in dem Verstande sind, und nur durch die Empfindung zur Klarheit gebracht werden. —

Einhundert und fünfundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Porträte.

— Ich dachte es, meine Julie! daß Du meiner Abbildung der Verstandesideen durch die wesentlichen Zeichen der Kunstgebilde werdest die Porträte entgegensetzen. Denn freylich hier muß das Bild einem einzelnen Gegenstande — auf eurem preußischen Friedrichsd'or dem Könige, der ihn hat schlagen lassen — ähnlich seyn. Aber hier ist auch von keinem eigentlichen Werke der schönen bildenden Kunst die Rede, so wenig, wie bey einem Bürgerhause, das, gleich einer Münze oder einem Familienporträt, zu einem gemeinen Bedürfnisse bestimmt ist, von einem Werke der schönen Baukunst.

Das Porträt soll die Person kennen lehren, die es vorstellt, oder höchstens bey denen, die sie gekannt haben, auf einige Zeit ihr Andenken erhal-

ten. Für diese hat es seinen Werth von seiner Aehnlichkeit mit seinem Gegenstande. Aber was kann ihm bey denen einen Werth geben, welche die Person nicht kennen, die sie nicht interessirt, und denen an ihrem Andenken nichts gelegen ist? Es kann sich daher keine lange Dauer versprechen. Denn sobald die dahin sind, für die es ein persönliches Interesse hatte, so ist keiner mehr, der es einer längern Erhaltung würdigte; es wird das lästigste Stück des alten Hausraths, und es ist sicher, auf der allgemeinen Versteigerung desselben keinen Käufer zu finden.

Aber wir sehen doch auch Porträte in den berühmtesten Gemähldesammlungen, wir finden sie in großen Bildergallerieen, wo sie der Bewunderung aller Geschlechtsfolgen aufgestellt sind. — Ich will glauben, daß diese Porträte nicht immer bloß als historische Denkmähler merkwürdiger Personen oder wegen des Verdienstes ihrer mechanischen Ausführung aufbehalten werden; ich will annehmen, daß sie auch oft einen höhern Kunstwerth haben, und durch diesen ihren ehrenvollen Platz verdienen. Haben sie den, so haben sie ihn nur durch den allgemeinen Charak-

ser, den der Künstler in der dargestellten Person mit wahrem Seherblicke aufgefaßt, und durch die idealische Natur, wozu er ihn mit echtem Dichtergeist erhoben hat. Man erkennt in seinem Nero den muthwilligen Tyrannen, und in seinem Cato den unbiegsamen römischen Patrioten.

Das ist es, und das allein, was in diesem Theile seiner Kunst den großen Künstler von dem gemeinen Mahler unterscheidet. Dieser hält sich unverwandt an den Gegenstand, den er vor sich hat, und trägt sklavisch jeden kleinsten Zug von ihm auf sein Werk über; jener hat den Geist der Gestalt in seinem Verstande und in seiner Phantasie, dessen Bild er durch den Anblick des Urbildes auffrischt, berichtigt, vollendet, und so von Innen nach Außen den Augen der anschauenden Bewunderung darstellt. Ich will also gern zugeben, daß der geistlose Mahler Porträte zu Stande bringen wird, worin dem gemeinen Blicke eine größere Aehnlichkeit mit dem Urbilde, als in jenen, leichter und geschwinder auffällt. Auch sagt man, daß selbst die Schlechtern unter ihnen sich mehr durch die Aehnlichkeit ihrer Bildnisse auszeichnen, als die größten Meister; aber das

ist auch Alles, und dieses Alles ist für den wahren Künstler noch immer zu wenig. Ein Vandyk, eine Peene, ein Graf und ihres Gleichen haben Recht, wenn sie auf dieses Verdienst allein nicht sehr eifersüchtig sind, und sich durch ein Lob, das auf nichts weiter geht, nicht sonderlich geschmeichelt finden.

Du siehst, meine Julie! selbst in diesem Falle, der der dichtenden Freyheit des Künstlers so wenig günstig scheint, ist es doch sein inneres Bild, das er außer sich darstellt, und daß also die sichtbaren Zeichen, womit er es darstellt, darum wesentliche sind, weil sie seinem innern Gegenstande ähnlich sind.

Ich leugne indeß keineswegs, daß die Darstellungsmittel der bildenden Künste nicht auch wesentliche Zeichen von Gegenständen seyn sollten, die wir um uns her sehen. Die mediceische Venus ist allerdings eine schöne weibliche Figur, die einem menschlichen Weibe mehr oder weniger ähnlich ist, und der Künstler würde sie gewiß in keinen körperlichen Stoff haben kleiden können, wenn ihm ihre Idee in keinem Schattenbilde je vorgeschwebt wäre. Und

nur dadurch ist es natürlich, daß beyde Gestalten einander ähnlich sind, und die schöne Statue das Bild oder das wesentliche Zeichen von einem schönen Weibe ist. Aber das ist es nicht, was ihr ihren großen ästhetischen Werth giebt; diesen giebt ihr immer nur ihre Aehnlichkeit mit dem hohen idealischen Bilde des Innern.

Einhundert und sechsundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Wesentliche Zeichen in den praktischen und redenden Künsten.

— Ich werde mich nicht beklagen, meine Julie! wenn Du die platonischen Speculazionen, womit meine letzten Briefe angefüllt sind, etwas spitzfindig, und insonderheit ziemlich lang findest. Lang find' ich sie selber, und ich bin froh, daß ich damit zu Ende bin. Auch sind sie hie und da nicht wenig spitzfindig; das ist aber da nicht zu ändern, wo die Speculazion etwas zu tief in das Uebersinnliche spielt, und mit diesem sind die Formen der schönen Künste verwandter, als uns ihr sinnlicher Stoff zu glauben verstattet.

Ich konnte sie indeß nicht übergehen, und, wegen ihrer Anwendung auf die praktischen Künste, insonderheit ihren letzten Theil nicht. Wir sind schon einmahl auf die Frage gestoßen: ob auch die

Musik mahlen dürfe? *) Wir betrachteten sie damahls aus dem höchsten Gesichtspunkte, und das war vielleicht nicht belehrend genug. Jetzt können wir uns ihr mehr nähern, und so ihre Beantwortung um ein Beträchtliches überzeugender machen.

Wenn die praktischen Künste, und selbst die redenden, mahlen sollen: so müssen sie es mit Zeichen thun, die einem gewissen Gegenstande ähnlich sind, so wie es die gemahlte Rose der Rose in der Natur ist. Nun sind aber die Zeichen der praktischen Künste, der Musik, der Mimik und der Orchestik natürliche Zeichen. Wo ist also das, dem sie ähnlich sind? Ist es nicht in dem Innern des Sängers, des Schauspielers, des Tänzers? seine innern Empfindungen, seine Gefühle, seine Gemüthsbewegungen? Wenn sie diese mahlen, und nur diese, so bleiben sie in den Schranken, die ihnen ihre Bestimmung und die Natur ihrer Darstellungsmittel vorschreibt; und ich sehe keinen Grund, warum man nicht sagen sollte, daß sich der innere unsichtbare Seelenzustand in dem äußern sichtbaren und

*) Siehe Th. 2. Br. 106. S. 548.

hörbaren Naturausdrucke abmahle? Denn die natürlichen Zeichen der Empfindungen sind die Wirkungen des Innern, und die Wirkungen sind ihren Ursachen ähnlich. Hüpft nicht der Fröhliche, weil der rasche und feurige Gang seiner Empfindungen seinen Körper hebt? und schreitet nicht der Traurige mit schwerem und schleppendem Gange einher, weil die Last seines Schmerzes seine Kräfte lähmt, indem sie seine Gedanken an Eine tiefe Empfindung fesselt? Ich weiß wohl, daß sich dieser Zusammenhang zwischen dem Innern und Aeußern sehr oft unsern Blicken entzieht; aber wie viel wissen wir auch überhaupt von dem geheimnißvollen Bande, das die Seele an den Körper knüpft; und wie Vieles von ihren wechselseitigen Wirkungen verbirgt sich in der Tiefe der Seele und in den unsichtbaren Elementen der Materie?

Bis hieher kann der Tonkünstler und Schauspieler nicht nur, er soll auch mahlen, er soll durch Töne, Gebehrden und Bewegungen das Innere den Sinnen darstellen; und glücklich, wenn er dazu alle Reichthümer seines Genies und seiner Kunst zu gebrauchen weiß; aber auch glücklich, wenn er

diese Grenzen nicht überschreitet, wenn er nicht, anstatt sich zu begnügen, ein vollkommener Seemahler zu seyn, auch die ihn umgebende Natur mahlen will; denn hier ist die Gefahr zu scheitern beinahe unvermeidlich.

Ich will es versuchen, Dir die Klippe, die dem ungewarnten Künstler auf diesem Meere so leicht gefährlich werden kann, näher zu bezeichnen; und da muß ich Dich auf die sinnliche Kraft der natürlichen und wesentlichen Zeichen aufmerksam machen, auf die Kraft, durch die sie mit einer ganz andern Stärke auf die Seele wirken, als die willkührlichen. Diese Kraft haben sie daher, daß ihre Natursprache unmittelbar, und ohne alle Dazwischenkunft abstracter Begriffe, auf die Sinne und die Einbildungskraft wirkt. Sie stellen uns die Sache selbst in ihrer ganzen bildlichen Gestalt dar, ohne durch das schwächende Mittel der künstlichen Sprachen in einer langen, den Sinnen nichts sagenden, Beschreibung zu geben.

Das giebt der mahlenden Natursprache einen großen Vorzug, den aber der Künstler mit verständiger Vorsicht handhaben muß, wenn er ihm

nicht zu einem Fallstrick werden soll. Zuvörderst muß es der Gegenstand werth seyn, daß er durch die mahlende Natursprache gehoben, und sein Licht verstärkt werde. Hiernächst muß er nicht allein der ausdruckenden Natursprache der innern Empfindung untergeordnet, sondern auch, so viel als möglich, ihr dienstbar gemacht werden.

So und nur so allein ist die mahlende Natursprache ein Werkzeug der Kunst in der Hand des Genies. Der Gegenstand muß also nicht gleichgültig, nichtswürdig, und noch weniger unangenehm seyn, wenn die mahlende Natursprache seinen Eindruck verstärken soll; er würde mit dieser Verstärkung nur noch zurückstoßender werden. Wenn Du Dich davon überzeugen willst, so darfst Du Dich nur erinnern, mit welchem Ekel wir das seynsollende Gedicht eines Franzosen bey Seite legten, worin er alle mögliche Naturlaute, selbst die, welche in der Natur die widerlichsten sind, mit einer sklavischen Mühe nachgeahmt hat.*) Nur

*) L'harmonie imitative de la langue françoise, Poëme en IV Chants p. M. de Piis, 8. 1786.

einige Stellen zur Probe; vielleicht sind sie Dir entgangen.

Die Sturmglocke:

> Et dans la ville en feu la cloche mo-
> notone
> Dont le funebre airain par son timbre
> argentin
> Tinte des assiegés le trepas trop certain.

Die Pfeife:

> Et le fifre fidèle à prendre le dessus
> Par force de ses flancs fait fuïr des sons
> aigus.

Endlich gar die Katze:

> Dans son feu violent miaulant à loisir.

Wem können solche Töne, denen man schon, so weit man kann, in der Natur aus dem Wege geht, in einem Kunstwerke willkommen seyn? und wenn sie noch dazu in einem Gedichte von vier Gesängen zusammengedrängt sind, das zu weiter nichts als zu einem Faden dient, worauf so herr-

liche Perlen aufgereiht sind. Es mag seinem Verfasser nicht wenig Mühe gekostet haben; dem Leser kann es gewiß nicht mehr Vergnügen machen, als die gewaltsamen Verdrehungen eines Positurenmachers.

Solche Gegenstände würde die Kunst, anstatt sie mit den grellesten Farben hervorzuheben, vielmehr in den tiefsten Schatten stellen müssen; je getreuer, täuschender und stärker sie ausgemahlt werden, desto mehr beleidigen sie. Zum Unglück sind es Töne, die mit Tönen gemahlt werden, also mit Zeichen, die dem Bezeichneten völlig ähnlich sind, und, was das Schlimmste ist, auch nicht einmahl, wie in der Musik, durch den Zauber der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus gemildert und verschönert werden.

Gerade das, was ein unreifer Geschmack für das größte Verdienst der poetischen und musikalischen Mahlerey hält, ist hier ihr größter Fehler: sie ist dem Gegenstande zu ähnlich. Darum ist die Nachahmung des Sichtbaren durch das Hörbare, nicht der Gestalten, sondern der Bewegungen, unter allen die angenehmste. Das könnte sie aber

nicht seyn, wenn es bey der poetischen und musikalischen Mahlerey allein auf die Aehnlichkeit ankäme.

In der Bewegung ist Zeitfolge, und in einer Reihe von Tönen ist Zeitfolge. Daß dieses Beyden eine gewisse Art von Verwandtschaft giebt, sieht man schon daraus, daß man einem Musikstücke seine eigene Bewegung beylegt. Die kann nun in Beyden bald geschwind bald langsam, bald fließend bald unterbrochen, bald sanft bald rauh seyn, und die Bewegungen der Töne kann die Bewegung des sichtbaren Gegenstandes durch einen verwandten Eindruck verstärken. Das ist der Fall in der geschwinden Instrumentalbegleitung, womit Graun in Ramlers Tod Jesu die Worte:

O Sonne fleuch!

gemahlt hat.

Noch glücklicher ist die Verstärkung des Eindrucks der Gegenstände durch die mahlende Natursprache, wenn ihr Ton und ihre Bewegung mit der innern Empfindung harmoniert, und diese durch ihre Harmonie verstärkt. Wir fliehen mit der Sonne

von dem Orte des Entsetzens, den sie nicht beleuchten soll, und wir werden durch die Blitzschnelle der Musik zu gleicher Flucht fortgerissen. Wir hören beym Virgil in den rauschenden Lauten des Verses, selbst wenn wir die Worte nicht verstehen, das Tosen des Sturmwindes in dem Bergwalde, und wir fühlen uns dadurch zu einer ähnlichen Verwirrung des schaudervollsten Grausens gestimmt.

Littora misceri nemorumque increbrescere
murmur.

So reich auch die deutsche Sprache an mahlenden Ausdrücken aller Arten des Geräusches ist, so möchte es ihr vielleicht doch nicht gelingen, das Gemählde des römischen Dichters in seiner ganzen Kraft zu erreichen. Das wird folgender Versuch beweisen:

Ufer rauschet an Ufer, und die Windsbraut
brauset verworrner.

Indeß kann ein Anderer glücklicher seyn.

In einem noch schönern Beyspiele ist den Bedingungen, die man von der mahlenden Poesie zu

verlangen berechtigt ist, noch vollkommener genüget. Es ist die Beschreibung der Strafe des Sisyfos in dem Tartarus. Die glückliche Nachbildung des tönenden Gemähldes in dem Originale ist in der deutschen Uebersetzung so vollendet, daß sie nichts zu verlangen übrig läßt.

Auch den Sisyfos sah ich, von schrecklicher Mühe gefoltert,
Eines Marmors Schwere mit großer Gewalt fortheben.
Angestemmt, arbeitet' er stark mit Händen und Füßen,
Ihn von der Au aufwälzend zur Berghöh. Glaubt er ihn aber
Schon auf den Gipfel zu drehn; da mit Einmal stürzte die Last um.
Hurtig hinab mit Gepolter entrollte der tückische Marmor.

Odyss. XI. V. 593 — 598. Voß. Uebers.

Hier bewegt sich der hüpfende Fels in dem hüpfenden Tanze des Verses; wir fühlen seine Schwere in dem widerstehenden Spondäus am Ende des

594sten Verses; wir hören die Mühe des sich Quälenden in dem Naturlaute des Stöhnens: von der An aufwälzend, und, was die Hauptsache ist, das Gefühl seiner mühseligen Anspannung aller Kräfte geht in unser eigenes Gefühl über; wir scheinen aus Sympathie mitzuarbeiten, und, um dem Erschöpften zu helfen, unsere Schultern, dem unüberwindlichen Marmor unterzustemmen. —

Einhundert und siebenundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Willkührliche Zeichen. Worte. Rede.

— Wir müssen erst noch die ganze Uebersicht der Zeichen vollenden, meine Julie! mit denen die schönen Künste zu uns reden, ehe wir zu der Classifikazion dieser Künste übergehen können; denn wir werden bald sehen, wie wichtig eine solche Uebersicht für diese Classifikazion ist. Da bin ich denn noch mit den willkührlichen Zeichen der künstlichen Sprache zurück.

Es giebt, wie wir gesehen haben, eine doppelte Natursprache, ein ausdruckende und eine mahlende. Die Zeichen, deren sich beyde bedienen, stehen in einer nothwendigen Verbindung mit dem Bezeichneten: jene durch die Naturnothwendigkeit, womit sich das Innere der Seele durch das Aeußere des Körpers offenbart, diese durch die Aehnlichkeit, womit die Nachbildung den Gegenstand

darstellt. Schmerz und Vergnügen haben in der ausdruckenden Natursprache ihren natürlich-nothwendigen Ausdruck, der Kreis hat in der mahlenden Natursprache sein einziges ähnliches Bild. Darum ist die Natursprache, die mahlende sowohl als die ausdruckende, wie wir gleichfalls gesehen haben, allgemein verständlich. Denn hier ist die Bedeutung der Zeichen nicht zu verfehlen; in der mahlenden Natursprache sind sie für die äußern Sinne die Gegenstände selbst, — denn sie sind ihnen ähnlich; in der ausdruckenden sind sie durch Naturnothwendigkeit mit ihnen verbunden, und diese Naturnothwendigkeit fühlen wir durch den innern Sinn.

In der willkührlichen Sprache ist nun das Alles anders. Wenn in der Natursprache die Zeichen nothwendig sind, so sind sie in der künstlichen willkührlich; wenn in jener ein jedes Bezeichnete nur Ein Zeichen hat, so kann es in dieser unzählige haben, und hat sie wirklich — denn wie viel künstliche Sprachen giebt es nicht? — wenn jene einem jeden Menschen angebohren ist, so muß er diese erst erlernen; wenn endlich die Natursprache allen Men-

schen verständlich ist, so ist es von den künstlichen Sprachen nur die, worin er sich lange geübt hat.

Warum sind aber die Menschen nicht bey der Natursprache stehen geblieben? warum haben sie sich nicht mit ihr begnügt? warum haben sie sich die Mühe gegeben, neben der angebohrnen Sprache, die alle Völker vereinigt, die künstliche Sprache zu erfinden, die sie erst erlernen müssen, und die alle trennt?

Diese Mühe würden sie sich gewiß nicht gegeben haben, wenn sie das Bedürfniß nicht dazu gedrungen hätte. Denn die Natursprache ist für den erhabenen Stand, für den reichsinnigen Geist und für die weiten und hohen Anlagen des gottverwandten Menschen zu eingeschränkt und zu dürftig. Sie kann nur Empfindungen ausdrucken und Bilder mahlen; der Mensch hat aber auch Gedanken und Begriffe, und deren Reich ist unermeßlich; die Natursprache redet nur aus und zu den Sinnen, er bedarf aber einer Sprache, die aus und zu dem Verstande redet. Wir werden bald sehen, wie überlegen diese auch in den schönen Künsten ist.

Schon die mahlende Natursprache ist von weiterm Umfange als die ausdruckende. Die erstere offenbart nur die innern Empfindungen, und diese sind sowohl in ihrer Anzahl als in dem Grade ihrer Deutlichkeit sehr beschränkt; die letztere findet den Stoff zu ihren Nachbildungen in allen Reichen der Natur, und giebt die Urbilder, so weit die Verständlichkeit ihrer Zeichen reicht, nach ihren Hauptzügen wieder. Wir können die einfachen Gemüthsbewegungen und Leidenschaften mit ihren Naturausdrücken in eine leicht übersehbare Tabelle bringen; die Menge der Gegenstände der äußern Sinne ist aber unermeßlich.

Schon wegen dieser großen Menge und Mannichfaltigkeit der Gegenstände kann die mahlende Natursprache nur das Werk einer höhern Denkkraft seyn, als die ausdruckende. Sie setzt voraus, daß die Seele die Gegenstände unterscheide, daß sie ihre charakteristischen Züge aufgefaßt habe, daß sie das Gemeinsame der Abbildung und des Gegenstandes, so undeutlich es immer seyn mag, wahrnehme, und sie unter der Menge von Eindrücken, welche ein Gegenstand auf die Sinne macht, herauszuheben

verſetze. Das Alles iſt ohne eine geheime Mitwir- kung zergliedernder Gedanken nicht möglich, und darum erhebt ſich das Thier nie über die ausdru- ckende Naturſprache in die Sphäre der mahlenden, indeß der denkende Menſch, wenn er taub und ſtumm gebohren iſt, ſeine Zeichenſprache erfindet, und wenn er hört, ſich durch die mahlende Natur- ſprache den höhern Regionen der künſtlichen Spra- che nähert.

Dieſe künſtliche Sprache iſt dann das erhabene Werkzeug der Bezeichnung alles Denkbaren. Sie fügt ſich an alle Begriffe, ihr iſt Alles Gegenſtand der Bezeichnung, das Unſinnliche wie das Sinnliche, das Unſichtbare wie das Sichtbare, das Unendliche wie das Endliche. Empfindungen, Bilder, Gedan- ken, Alles, was in der Seele iſt, tönt in der Rede, und geht ausgeſprochen durch ſie in den Hören- den über.

Wenn alſo die ausdruckende Naturſprache nur Empfindungen offenbart, die mahlende nur Gegen- ſtände der Sinne abbildet, wenn beyden das gren- zenloſe Feld des Unſinnlichen verſchloſſen iſt; ſo um- faßt die redende alles Wirkliche und Mögliche unter

dem allgemeinen Inbegriff des Denkbaren, und indem sie die Gegenstände der Natursprache, Empfindungen, Gemüthsbewegungen, Neigungen, Leidenschaften, Gestalten, Bewegungen benennt und ihre Begriffe dem Verstande mittheilt, so öffnet sie zugleich das Gebiet der reinen Verstandeswesen, und bahnt uns den Uebergang in das Feld des Außersinnlichen und des Uebersinnlichen. Und so wird die redende Sprache das Werkzeug der höchsten menschlichen Bildung. —

Einhundert und achtundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Ursprung der redenden Sprache.

— Wie die Menschen zu einer redenden Sprache gekommen sind? — Das, meine Julie! ist unter allen schweren Fragen vielleicht die schwerste. Die Anfänge der Dinge, schrieb ich Dir einmahl, liegen im Verborgenen. *) Wenn dieses von allen Künsten gilt, so gilt es noch mehr von der Kunst der Sprache. Wie hätten die Menschen die Nachrichten von ihrem Ursprunge mittheilen sollen, da sie noch keine Sprache hatten, und wie hätten sie diese Nachrichten durch Schrift aufbewahren sollen, die erst spät nach der Sprache kam?

Wer also nach diesem Ursprunge forscht, sieht sich auf bloße Vermuthungen eingeschränkt, die noch dazu nur ganz im Allgemeinen bleiben können, da

*) Siehe Th. 1. Br. 4. S. 18.

alle Anfänge der Kunst nur sehr schwach und ihre Fortschritte nicht anders als sehr unmerklich seyn können. Ich würde mich daher wohl hüten, Dir auch nur einige flüchtige Gedanken über diese dunkle Materie mitzutheilen, die doch bloß die Neugier reizen, ohne sie befriedigen zu können, wenn die Natur einer redenden Sprache nicht noch immer einige Spuren ihres Ursprunges an sich trüge, deren Erforschung für die Theorie der Redekünste nicht ganz gleichgültig ist.

Diese Spuren hat die künstliche redende Sprache aus der ausdruckenden und mahlenden Natursprache; denn nur aus dieser kann sie entstanden seyn. Es ist wohl einer der abentheurlichsten Gedanken, daß die Sprache das Werk einer förmlichen Verabredung müsse gewesen seyn. Ich glaube, ich würde mich eher entschließen können, die Sprache für ein Werk der göttlichen Eingebung, als einer solchen Verabredung zu halten. In welchem Zeitpuncte der Geschichte der rohen Menschheit sollte diese Berathschlagung Statt gefunden haben, wer hätte daran Theil genommen, wie hätte der Mensch daran denken können, auf künstliche Mittel zu fin-

zen, um einem Bedürfniß abzuhelfen, dessen Drang er nur sehr dunkel fühlen, und dessen Abhelfungsmittel er kaum ahnden konnte? Wie sollten aber insonderheit die Berathschlagenden sich verständigen, um das Mittel zu finden, womit sie erst sich verständigen konnten?

Sie verständigten sich durch Zeichen, Mienen, Gebehrden, wird man sagen, — kurz, durch ihre Natursprache. — Ganz recht! Also ging man von der Natursprache zu der künstlichen Sprache über. Warum aber vermittelst einer unmöglichen Verabredung, und nicht so, wie überall aus Natur Kunst geworden ist? so wie aus dem rohen Naturtanze des Wilden der schöne Tanz des kunstvollsten Ballets, und aus dem rauhen Gesange der Natur die bezaubernde Musik eines Händels, Grauns, Mozarts hervorgegangen ist. Der Zwischenraum zwischen den beiden äußersten Puncten ist bey der einen Kunst nicht unermeßlicher als bey der andern, so wie die Zwischenstufen nicht zahlreicher sind, und ihre Uebergänge nicht weniger unmerklich in einander fließen.

Was ich Dir gleich Anfangs von der Dicht-

kunst schrieb *) das läßt sich von jeder praktischen und redenden Kunst sagen. Eine jede ist erst Natur gewesen und nur allmählich und unmerklich Kunst geworden. Der Mensch fühlte ein gebietherisches Bedürfniß und handelte nach einem unüberlegten Instincte, ehe er an Absicht, Wahl, Plan und Regel dachte.

Er fühlte, wenn er aus dem ihn umgebenden Chaos der Natur Etwas auszeichnen, noch mehr, wenn er sich oder Andern das Vergangene, das Zukünftige, das Abwesende vergegenwärtigen, wenn er endlich seinen Sinn und Willen ausdrucken wollte, daß er Alles das sichtbar oder hörbar machen mußte. Wie konnte er das anders, als wenn er das, was ihm selbst daran aufgefallen war, in Zeichen, Bewegungen und Lauten nachahmte. Dazu arbeitete sein ganzer Körper, und die Schwierigkeit, sich verständlich zu machen, mußte alle seine Kräfte aufregen, und nicht allein seinen ersten Versuchen in der tönenden Sprache durch gewaltsame Bewegungen der sichtbaren Zeichensprache nachhelfen, son-

*) Siehe Th. 1. Br. 4. S. 19.

dern auch seinen Lauten eine Heftigkeit und Rauhheit geben, die eben so sehr der Ungeschmeidigkeit seiner noch ungeübten Organe, als der rohen Kraft seiner Sinnlichkeit und dem ungeduldigen Bestreben, sich durch Aehnlichkeit der Zeichen mit dem Bezeichneten verständlich zu machen, angemessen war. Zu allem diesem lag schon der Keim in einem allgemeinen Instincte, dessen Herrschaft sich auch der gebildete Mensch nicht ganz entziehen kann, in diesem Naturtriebe der Verähnlichung, womit er die Eindrücke, die die Dinge auf ihn machen, durch seine Bewegung nachahmt, mit dem Großen sich hebt, mit dem Kleinen sich senkt, mit dem Schnellen sich schnell und rasch, mit dem Langsamen sich langsam bewegt.

Diese Aehnlichkeit der Zeichen mit dem, was er bezeichnen wollte, gab der ersten mahlenden Natursprache des Menschen, ehe das Band der Gewohnheit Beydes in der Einbildungskraft an einander befestigt hatte, alle die Verständlichkeit, der sie fähig war. Nachdem endlich die Zeit, die Wiederholung, die Uebung und Gewohnheit Laute und Gedanken allgemach in ein so festes Band verschlun-

gen hatte, daß sich Eines ohne das Andere der Einbildungskraft nicht mehr darstellte, so konnte nach und nach die gewaltsame Fluth zu einer ruhigern Ebbe sinken, die Rede konnte sanfter und die Farben der mahlenden Sprache konnten blässer werden. Die Natursprache ging in die künstliche über, die wesentlichen und mahlenden Zeichen wurden willkührliche; denn ihre natürliche Bedeutsamkeit war verloren gegangen.

Daß es diese nachahmenden Laute gewesen sind, welche den ersten Versuchen in der redenden Sprache allein ihre Verständlichkeit gegeben haben, das läßt sich am besten aus der Erklärung einer Erscheinung beweisen, die Dir vielleicht selbst schon aufgefallen ist. Wir dürfen jetzt keine neue Stammwörter in die Sprache mehr einführen, so dringend das Bedürfniß immer seyn mag, und so stark wir es fühlen, wenn uns zumahl fremde Sprachen neue Ideen zuführen. Wir müssen sie aus schon vorhandenen Stammlauten zusammensetzen. — Warum das?

Die Hauptursach scheint mir zu seyn, weil unsere Sprache nicht mehr die mahlende Natursprache

ist, weil sie keine nachahmenden Laute mehr hat, mit denen sich der Mensch, bey seinen ersten Versuchen zu reden, verständlich machte. Wir können also auf keine andere Art neue Wörter machen, die Jedermann verständlich sind, als indem wir sie aus schon vorhandenen Stammlauten nach den Gesetzen der Sprache zusammensetzen. Wenn dieses schon in der gesprochenen Sprache der Fall ist, wie viel mehr wird er es in der geschriebenen seyn, wo uns die Kraft des hörbaren Ausdrucks und die Mitwirkung einer bedeutenden Pantomime nicht zu Hülfe kommen kann. Nur aus dem Munde des gemeinen Mannes hören wir daher bisweilen noch solche neue Stammwörter; denn dieser ist noch immer dem rohen Naturmenschen in der Kraft seines Ausdrucks und seiner Gebehrdensprache am nächsten. Er versinnlicht noch seine Rede mit: Bumps, Bauz, Bratsch u. s. w., aber diese Ausdrücke seiner Kraftsprache sind eben darum unedel, weil sie aus seinem Munde kommen und die Rede über die Grenzen des Schönen hinaus verstärken. Daß aber auch die gebildete Mutter, wenn sie sich ihrem lallenden Kinde verständlich machen will, sich zu der nachahmenden

Natursprache herabläßt, und ihm die Muhkuh und das Bälamm zeigt, — das selbst beweiset, daß die künstliche Sprache von den nachahmenden Lauten der Natursprache bey ihrem Entstehen in der Kindheit der Völker hat ausgehen müssen.

Du siehst also, meine Julie! die redende Sprache ist entstanden, sie ist nicht erfunden, man kann nur von ihrem Ursprunge, nicht von ihrer Erfindung reden.

Wenn sie aber so enstanden ist, wie ich hoffe es Dir wahrscheinlich gemacht zu haben, so kann man mit einiger Zuversicht voraussagen, daß alle künstlichen Sprachen, am meisten aber solche Stammsprachen, wie unsere deutsche, noch manche Spur ihres Ursprungs werden aufbewahrt haben. So ist es wirklich. Wenn die deutsche Sprache ihren Stammcharakter auch nicht sonst schon hinlänglich bewährte, so würde sie ihn durch die große Menge der nachahmenden Laute, womit sie die verschiedenen Arten der hörbaren Bewegungen ausdruckt, und worin sie der französischen so sehr überlegen ist, einem jeden ihrer aufmerksamen Kenner verrathen; so oft man sie mit dem sanften Weste säuseln,

mit dem Sturme brausen, mit dem Winde saussen, mit den Blättern und dem Waldstrome rauschen und mit dem Bache rieseln hört. Ich überlasse es Dir, dieses kleine Verzeichniß von Naturlauten in unserer Sprache, so weit zu vermehren, als Du Lust hast, um mit der Bemerkung zu schließen, zu welcher eigentlich diese ganze grammatische Digressien führen sollte, daß es eben diese wenigen Trümmer sind, welche sich aus der ursprünglichen Natursprache in die künstliche hinübergerettet haben, wodurch es jetzt dem Dichter möglich wird, die Natur auf eine schickliche und angenehme Art in seinen Gesängen mit nachahmenden Lauten tönen zu lassen. —

Einhundert und neunundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Vergleichung der Darstellungsmittel der verschiedenen Künste.

— Unsere bisherigen Untersuchungen über die Natur der Zeichen, meine Julie! würden für die Aesthetik von keinem sonderlichen Nutzen seyn, wenn wir sie nicht auf die schönen Künste anwenden könnten, um daraus Regeln für die Wahl ihres Stoffs nach der Natur ihrer Darstellungsmittel herzuleiten. Die ganze Wirkung eines Kunstwerks wird oft durch die Wahl eines Stoffes verfehlt, den eine Kunst nicht so glücklich in seinem ganzen Umfange und mit seiner ganzen Kraft darstellen kann, als eine andere ihn darstellen würde. Um hier sicher zu gehen, müssen wir die verschiedenen Gattungen des Stoffs mit den Darstellungsmitteln vergleichen; denn nur so können wir die rechte Kunstform finden, in welcher eine jede am glücklichsten dargestellt wird.

Die schönen Künste können Bilder und Handlungen darstellen und Empfindungen ausdrucken. Die Mittel, durch die sie es können, sind die natürlichen Zeichen der ausdruckenden, die wesentlichen der mahlenden und nachahmenden Natursprache, und die willkührlichen der redenden künstlichen Sprache. Nach den Sinnen, auf welche diese Zeichen wirken, sind sie entweder sichtbare oder hörbare, und als Erscheinungen sind sie entweder im Raume oder in der Zeit.

Am glücklichsten werden zuvörderst die natürlichen Zeichen der ausdruckenden Natursprache die Empfindungen, die wesentlichen Zeichen der mahlenden die Bilder, und die willkührlichen der redenden die Gedanken und Begriffe darstellen. Da indeß Empfindungen und Bilder auch Gegenstände von Gedanken und Begriffen sind, so werden sie auch in der künstlichen Sprache der Redekünste können beschrieben werden. Der Dichter und Redner kann den Zorn, das Mitleid, die Liebe, sowohl nach ihren innern Wirkungen als nach ihrem äußern Ausdrucke, schildern. Diese Schilderung wird indeß, so beredt und schön sie immer seyn mag, gegen die

Ausbrüche der Natursprache unendlich zurückbleiben; sie wird gegen diese immer allgemein, flach und unbedeutend seyn. Der natürliche Ausdruck der Leidenschaft, es sey in Lauten, Gebehrden, oder in Handlungen, bricht, gleich dem Blitze aus einer schwarzen Donnerwolke, aus den innersten Tiefen derselben hervor, und offenbart uns mit einem einzigen treffenden Zuge ihre schreckliche Kraft stärker, als alle Beschreibungen ihrer Oberfläche, die gerade desto mehr ihre Wirkung verfehlen, je wortreicher sie sind. Zu diesen liegt der Stoff auf der sichtbaren Außenseite offen da, und es ist dem zergliedernden Gedanken eben so leicht, ihn hervorzuheben, als dem fruchtbaren Witze, ihn in ein glänzendes Gewand zu kleiden; um jenen in den dunkeln Abgründen der Seele zu finden, muß der schärfste Geistesblick die schwarze Nacht und den tobenden Tumult der bewegten Seele durchdringen, und die erregte Phantasie die ganze Masse des Gefühls in sich aufnehmen. Daher zeigt sich die Größe des dichtenden Genies durch die Wahrheit und Tiefe der Natursprache in unermeßlich höherem Grade als durch alle hochtönende Beschreibungen der ge-

schmücktesten Tiraden; und Shakespeare hat das Zeichen von der Höhe seines Genies und der Tiefe seines Gefühls den Worten: „Er hat keine Kinder!“ stärker aufgedruckt, als wenn er das dumpfe Kochen der verschlossenen Rachsucht in den schönsten Worten ausgemahlt hätte.

Wenn wir die mahlende Natursprache und ihre nachahmenden Zeichen mit der künstlichen Sprache der Rede und ihren willkührlichen Zeichen in Vergleichung bringen, so finden wir, daß die eine der andern bald vorgehe, bald nachstehe. Die Darstellungsmittel der bildenden Künste zuvörderst erscheinen bloß im Raume; sie können daher keine Bewegungen darstellen, denn Bewegungen sind in der Zeit. Selbst wenn sie uns mit dem Scheine von einer Bewegung täuschen, so ist es nur eine beginnende oder eine vollendete, der erste oder letzte Moment des successiven Ganzen. In allen Veränderungen, Bewegungen und Handlungen ist es nur Ein gegenwärtiger augenblicklicher Zustand, den wir sehen; den vergangenen und den künftigen, welche der gegenwärtige zusammenknüpft, muß die willige und geschäftige Phantasie vorwärts und rückwärts ausmah-

len; und der Künstler ist der glücklichste, der die Schöpferin am willigsten, und ihr das Geschäft des Vollendens dadurch am leichtesten macht, daß er ihr den fruchtbarsten Moment, das ist, denjenigen darbiethet, der am verständlichsten auf die Vergangenheit und die Zukunft hindeutet.

Als Erscheinungen im Raume bleiben also die bildenden Künste mit ihren Darstellungsmitteln bey den Bewegungen und Handlungen hinter den redenden Künsten zurück; und aus diesem Theile ihrer Ohnmacht kann schon der Geschichtsmahler einen Wink nehmen, mit welcher Behutsamkeit er einen Stoff aus der Fabel oder der Geschichte zu wählen und zu behandeln hat, der ihm in der anziehenden Erzählung des Dichters anlacht, und zu der gefährlichen Hoffnung einer gleichen Wirkung einladet. Wohl dem Künstler, der diesen Wink zu verstehen und zu benutzen weiß!

Da aber die Darstellungsmittel der redenden Künste Erscheinungen in der Zeit sind, so ist es natürlich, daß sie hinter den bildenden Künsten zurückbleiben müssen, so oft sie es wagen, das Geordnete im Raume zu mahlen. Schon der Umstand, daß

sie die Theile eines Ganzen, die Züge einer Gestalt nur stückweise, einen nach dem andern der Phantasie in die Hand geben können, ist ihnen ungünstig. In dem Gemählde stehen diese Theile insgesammt auf Einmahl da, und berühren das Auge alle mit gleicher Kraft; in der Beschreibung erhält die Phantasie den folgenden, wenn der Eindruck der vorhergehenden schon ihre Frischheit verloren hat, und die Farben der vorübereilenden Gegenstände bereits erblaßt sind. Diese Zerstückelung der ganzen Gestalt muß nothwendig den Totaleindruck der Beschreibung schwächen, und das ist schon ein schlimmer Umstand; aber es ist bey weitem noch nicht der schlimmste.

Denn hiernächst ist es nicht genug, daß die Phantasie alle einzelne Züge einer schönen Gestalt erhalte, wenn sie dem Urbilde völlig ähnlich seyn soll; sie muß jeden kleinsten Zug auch mit dem genauesten Maaße, mit der zartesten Nüance, mit der kaum merklichen Biegung, in dem richtigsten Verhältniß der Entfernung des Ortes, der Lage, der Stellung, nachmahlen, womit er in dem Urbilde dasteht, und dieses Maaß, diese Biegung, diese

Verhältnisse, welche die bildende Kunst mit der bestimmtesten Aehnlichkeit darstellt, weiß die redende mit ihren Worten nur ganz im Allgemeinen anzugeben. Das, was in dem Gemählde ein bestimmtes Bild ist, wird in der Beschreibung ein unbestimmtes Phantom, das sich jede Phantasie, so gut sie kann, aus den abstracten Begriffen, die man ihr gegeben hat, zusammenzusetzen suchen muß. Rousseau hat diese Ohnmacht seiner Kunst gefühlt; er sagt von seiner Julie weiter nichts, als: sie war schön. Um ihrem reizenden Gesichte indeß einen kleinen Anstrich von Individualität zu geben, den die Phantasie aufnehmen konnte, so mahlt er ihr einen kleinen rothen Fleck in einen ihrer Schläfe.

Die größten Dichter, Homer, Virgil, Tasso, denen so viele Beschreibungen geglückt sind, haben doch, in dem Gefühl der Ohnmacht ihrer Kunst, nicht versucht, die Reize der Gesichtsbildung ihrer Heldinnen zu beschreiben, auch da nicht, wo ihre Schönheit die interessantesten Handlungen ihrer Gedichte in Bewegung setzte. Wie aber haben sie die ganze Welt mit den Ruhme ihrer Schönheit erfüllt? — Durch die Erzählung ihrer wunderthä-

tigen Wirkungen. Wie schön mußte Armida seyn, daß ihre Reize so viele fromme und tapfere Ritter in Liebe verstrickte! Und diese Helena, deren Nahme der Nahme der Schönheit geworden ist, wie schön mußte sie seyn, da ihre Reize die Ursach eines langen Krieges wurden, der sich mit dem Untergange eines bluhenden Reiches endigte! Gleichwohl finden wir ihre Schönheit in den homerischen Gesängen nirgends geschildert. Aber wir finden etwas Besseres, etwas, das mit den Darstellungsmitteln der Dichtkunst glücklicher auszurichten war. Ihre Schönheit entzündet nicht bloß in dem jugendlichen Herzen die leidenschaftlichste Liebe; diese Liebe entbrennt nicht allein in ihnen zu Zwietracht und Krieg: auch das erstorbene Alter billigt diese Leidenschaft und diesen Krieg, den eine solche Schönheit entzündet hatte. Wie groß mußte sie seyn!

Aber Priamos dort, und Pantheos, neben Thymötes

— — — — — — — —

Saßen die ältsten der Stadt, umher auf dem skäischen Thore,

Welche betagt vom Krieg' ausruheten, doch in der Versammlung
Redner voll Rath, den Cikaden nicht ungleich, die in den Wäldern
Aus der Bäume Gesproß hellschwirrende Stimmen ergießen;
Gleich so saßen der Troer Gebietende dort auf dem Thurme.
Als sie nunmehr die Helena sahn zum Thurme dahergehn;
Leise redete mancher und sprach die geflügelten Worte:

Tadelt nicht die Troer und hellumschienten Achäer,
Die um ein solches Weib so lang' ausharren im Elend!
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn.

Hom. Il. III. 140 — 158. nach Voss. Uebers.

Ariosto hat es gewagt, die Schönheit seiner Alcina zu schildern; ich zweifle aber, ob Dich folgende Beschreibung besser davon überzeugen wird,

als die Leidenschaft, worin sie den verliebten Ruggiero verstricket. Ich gebe Dir nur einen kleinen Theil von dem Ganzen:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san pittori industri;
Con bionda chioma, lunga ed annodata,
Oro non è, che piu risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto duo negri e sottilissimi archi
Son duo negri occhi, anzi duo chiari Soli,
Pietosi a riguardar, a muover parchi,
Intorno a cui par, che Amor scherzi e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende,
Che non trova invidia, ove l' emende.

Kein Mahler, sey er noch so sehr erfahren,
Mahlt diese schöne zaubrische Gestalt;

Mit blonden langen aufgelockten Haaren,
So glänzend, daß kein Goldglanz stärker strahlt.
Die schönsten Lilien und Rosen paaren,
Sich auf der Wangen sanftem Aufenthalt;
Die heitre Stirne, die harmonisch endet,
Scheint Elfenbein, wenn seine Glätte blendet.

Zwey schwarze Augen, wie zwo Sonnen, schweben
Hold unter schwarzen feinen Bögen hin;
Die rührend schmachten, sich in sanften Blicken heben,
Man sieht in ihnen Amors Pfeile glühn,
Und ohne Müh' und ohne Widerstreben
Sie alle Herzen sichtbar an sich ziehn.
Und sieht der Neid die stolze Nase steigen,
So muß er stehn, bewundernd stehn und schweigen.

Ariost. ras. Rol. nach Werthes Uebers.
Ges. IX. 11. 12.

In der Darstellung der schönen äußern Formen müssen also die redenden Künste den bildenden nachstehen. Denn ihre Mittel sind Erscheinungen in der Zeit und Zeichen von allgemeinen Be-

griffen, und die Formen, die sie darstellen sollen, sind Erscheinungen im Raume, bey denen es auf die bestimmteste Angabe des Maaßes, der Richtung, des Ortes, der Entfernung und der Biegung ankömmt.

Desto überlegener sind die redenden Künste den bildenden, in der Darstellung des Innern, des Bewegten, des Handelnden und des Unermeßlichen. Hier ist nichts, das auf den kleinen Raum der Materie, und des menschlichen Gesichtskreises und den noch kleinern ihres Bildnerstoffes und ihres Gemähldefeldes beschränkt ist. Der Dichter redet nicht, wie der bildende Künstler, zu dem gebundenen Blicke des körperlichen Sinnes, er redet zu dem freyen Blicke des geistigen Auges der Phantasie und des Verstandes; er zeigt seinen Gegenstand nicht in dem nie änderndem Momente einer ewigen Ruhe, er läßt die erregten Flügel einer seelenvollen Phantasie aus der entferntesten Vergangenheit in die entfernteste Zukunft hin- und zurückeilen; er verweilt nicht auf der Oberfläche der Gestalt, er dringt in das Innere der Kraft, und läßt dem Geistesauge der Phantasie bald in dem Gleichgewichte der äußern Züge die ru-

nere Harmonie der Kräfte, bald in der Unermeßlichkeit der Wirkungen dieser Kräfte die Unendlichkeit ihrer Allmacht sichtbar werden. So wie man also den Dichter warnen muß, dem bildenden Künstler nicht weiter zu folgen, als es ihm die eigenthümliche Natur seiner Darstellungsmittel verstattet, so darf man auch den Bildner an die Schranken seiner Kunst erinnern, wenn ihn die Schönheit eines poetischen Gemähldes versuchen könnte, ihre Züge in seine Werke überzutragen. Denn wenn der Dichter scheitern würde, der sein Gedicht durch die Beschreibung der mediceischen Venus zu verherrlichen hoffte, so würde der Künstler nicht weniger sein Bild verderben, wenn er es nach der schönen Anrufung der Venus ausführen wollte, womit uns Lukrez, wie durch einen prächtigen Säulengang, in das Innere seines Gedichtes: von der Natur der Dinge, leitet. Ich schreibe hier nur, um Dich davon zu überzeugen, die ersten Verse aus diesem berühmten Eingange ab; die übrigen gehören der Dichtkunst noch eigenthümlicher an.

Mutter der Aeneaden, Du Wonne der Menschen und Götter!
Venus, Holde, die Du hier unter des rollenden Himmels
Sternen das schiffreiche Meer, die fruchternährende Erde
Allgegenwärtig belebst. — —

Lukr. l. 1 — 4. nach Meinek. Uebers.

Glaubst Du, daß der Künstler diesen Thronhimmel, diese Krone von flammenden Sphären, die um dem Haupte der Göttin rollen, werde auf sein Bild übertragen können? Diese Sphären würden Lichtpuncte werden, wie wir sie um dem Kopfe der heil. Jungfrau auf einer Himmelfahrt finden. Und welche Vergleichung dieser Himmelssphären mit den kleinen goldenen Sternchen des Mahlers! Wie wird er die Majestät und die Allmacht der Göttin darstellen? Was wird er aus allen den unermeßlichen Meeren machen, die zahllose Schiffe, und aus den Feldern, die reichliche Erndten tragen? Wie wird die Göttin über diesen unendlichen Raum Fruchtbarkeit und Leben ausgießen? Wenn das

schon in dem Gemählde des Bildners unmöglich ist, wie soll er das Unendliche selbst mahlen? wie dem begrenzten Auge das Grenzenlose in folgender Stelle der ältern Messiade zeigen?

— Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus. —

Einhundert und dreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Classifikazion der schönen Künste.

— Wir hätten nun, meine Julie! die Fächer, in welche wir die gesammten schönen Künste ordnen können. Denn da ihnen der Stoff: das Schöne, das Große, das Lächerliche, das Rührende, mehr oder weniger gemein ist; so können sie sich nur durch die Form ihrer Werke von einander unterscheiden, und diese wird durch die eigenthümlichen Darstellungsmittel einer jeden bestimmt. Der wesentliche Stoff der praktischen Künste sind Empfindungen, — des Sichtbaren durch die Natursprache des Ausdrucks in Mienen, Gebehrden, Stellungen und Bewegungen, — des Hörbaren in Lauten und Tönen — der Stoff der bildenden sind Gestalten durch die mahlende Natursprache der Bilder, der redenden, Gedanken und Begriffe durch die künstliche Sprache der Rede. Du siehst, die Fächer sind

hier vollständig aufgezählt, und sie sondern sich insgesammt von einander nach der Verschiedenheit ihrer Darstellungsmittel. Ich bin aber ungewiß, mit welchem ich die genauere Bezeichnung des Charakters einer jeden Kunst anfangen, und nach welcher Ordnung ich sie Dir vorführen soll. Da, wo wir alle Künste vereinigt finden, und den vollsten Genuß von allen erwarten, — auf der Schaubühne, — scheint die Dichtkunst die herrschende, die übrigen scheinen ihren Zwecken untergeordnet zu seyn und ihre Wirkungen nur verstärken zu sollen. Danach würde die Dichtkunst den Reihentanz der Musenkünste eröffnen müssen. Allein die übrigen Künste bestehen, so gut, wie die Dichtkunst, einzeln für sich, die praktischen, Musik und Orchestik, die bildenden, Baukunst, Mahlerey und Plastik. Ihre Verbindung mit der Dichtkunst auf der Schaubühne ist zufällig; sie mußten schon für sich ausgebildet seyn, wenn sie dort der Dichtkunst die Hände biethen sollen.

So schwer ist es, die rechte Ordnung zu finden, und so nothwendig ist es doch, sie gefunden zu haben, wenn man nicht auf die seltsamsten Zusammenstellungen verfallen, und, wie Batteux,

die Baukunst und die Redekunst in Eine Klasse bringen will. Alles kömmt, wie bey jeder, so auch bey dieser Ordnung, darauf an, ihren rechten Bestimmungsgrund ausfündig zu machen, und dieser scheint mir kein anderer seyn zu können, als daß sie nach ihrem Stoffe und ihren Darstellungsmitteln in Klassen gebracht werde, und in der Verbindung mit den andern folge, die das Bedürfniß der nachfolgenden der vorhergehenden, als ein Glied in ihrer ganzen goldnen Kette, ihre Stelle anweiset.

Nach diesem Grunde werden die praktischen Künste, Musik und Orchestik, zusammen gehören, denn sie drucken beyde Empfindungen aus; die bildenden werden zusammen gehören, denn die Baukunst, die Bildhauerkunst, die Mahlerey, bilden Gestalten; die Redekunst und Dichtkunst werden neben einander stehen; denn sie theilen Gedanken und Begriffe mit; die praktischen, Empfindungen, durch ihre Natursprache des Ausdrucks; die bildenden, Gestalten, durch ihre mahlende Natursprache, und die redenden, Gedanken, durch die künstliche Sprache der Rede.

Die Künste, die hier in Eine Klasse gebracht

sind; gehören augenscheinlich zusammen; eine jede Klasse hat ihren eigenen Stoff und ihre eigenthümlichen Darstellungsmittel. Wie werden wir sie aber nun in der Theorie auf einander folgen lassen? Wenn wir bey dieser Folge auf den Grund sehen, nach dem ich sie am sichersten bestimmen zu können glaube, so müssen die praktischen Künste, Orchestik und Musik, den bildenden vorangehen, und beyden werden zuletzt die Redekunst und Dichtkunst folgen. Denn die Werke der bildenden Künste bedürfen des Ausdruckes, es sey von dem Charakter oder den Empfindungen; und die redenden Künste umfassen Alles, Ausdruck und Gestalt, Charakter und Empfindung: in ihnen ist der ferne Nachhall von ausdruckender und mahlender Natursprache. —

Einhundert und einunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Naturgeschichte der schönen Künste.

— Ich gestehe Dir gern, meine Julie! daß die philosophischen Gründe für meine Klassifikazion der schönen Künste vielleicht nicht so einleuchtend sind, um sogleich auf den ersten Blick jedermann für sich zu gewinnen. Desto mehr erwarte ich von den historischen. Denn ich hoffe, Dir bis zum Augenschein zu zeigen, daß die Künste gerade in der Ordnung aus der Natur hervorgegangen und von dem Genie allgemach ausgebildet sind, wie ich sie Dir vorzuführen gedenke.

Der Vater der Natur hat zwey Triebe in den Menschen gelegt, die ihn unaufhörlich zu neuer Thätigkeit aufregen: den Trieb der Erhaltung, und den Trieb der Verschönerung seines Daseyns. Der erstere sucht die Nothwendigkeiten, der letztere die Annehmlichkeiten und Vergnügen des Lebens. Der

Mensch soll Anfangs eine lange Zeit sich bloß auf jene eingeschränkt und erst spät an diese gedacht haben. Das steht zwar in vielen Büchern, aber es ist eben so sehr der Natur des Menschen, als der täglichen Erfahrung entgegen. Der Trieb des Vergnügens ist in jedem Abschnitte unsers Daseyns eben so wach, als der Trieb der Erhaltung; der Mensch sucht auf jeder Stufe seiner Entwickelung so gut angenehme Empfindungen, als die Befriedigung seines Hungers und Durstes, nebst der nothdürftigen Bekleidung und Wohnung, um sich gegen die Eindrücke der Witterung zu schützen. Der Wilde tanzt eben so wohl, wenn er von seinem rohen Mahle aufsteht, als unsere schöne Welt ein Fest mit Musik und Ball beschließt.

Wie kann sich aber dieser Trieb des Vergnügens auf der ersten Stufe der menschlichen Entwickelung äußern? — Anfangs durch nichts, als durch Ton und Bewegung. Hier siehst du die ersten Elemente der Natur zu dem, was, durch so viele unmerkliche Fortschritte zur Vollkommenheit, allmählich zuletzt die Kunst des Gesanges und des Tanzes, die Musik und die Orchestik, geworden ist.

Diese Keime der Kunst mußten sich zuerst entfalten; denn sie bedurften keines Werkzeugs, keines Stoffes, wie die bildenden Künste, keines künstlichen Darstellungsmittels, wie die redenden; der Mensch war sich selbst Stoff, Werkzeug und Darstellungsmittel seiner Empfindung. Er fühlte, und druckte aus, was er fühlte: das war seine erste Mimik, sein erster Tanz, seine erste Musik, sein erster Gesang. So strebt er von jeher, den Trieb des Vergnügens neben dem Triebe der Erhaltung zu befriedigen. Aus dem rohesten Wilden tönt, mit dem rohesten Wilden hüpft und springt die Freude, so wie sie in dem Kinde zappelt und lallt.

Eben so früh drucken sich die Gemüthszustände, die Leidenschaften und die innern Bewegungen der Seele in den Stellungen, Gebehrden und Mienen des noch ungebildeten Sohnes der Natur aus. Und dieser Ausdruck ist bey ihm um desto heftiger und kraftvoller, da er noch durch keine Selbstbeherrschung gemäßigt und durch keine Zartheit des Gefühls verschönert wird.

Du siehst also, die Elemente der Tanzkunst, der Gebehrdenkunst, der Tonkunst, — kurz der prak-

tischen Künste, sind so alt als die Menschheit; sie sind da, ehe die Keime der bildenden und redenden Künste ihre Entwickelung beginnen können.

Mit ihnen hat es daher wenig Schwierigkeit; ihre Ansprüche auf die erste Stelle in der Klassifikazion der Künste sind bald gerechtfertigt. Etwas schwerer sind die Rechte des Vortritts zwischen den bildenden und redenden Künsten zu begründen. Ihre Naturgeschichte hat uns hier nicht mit so entscheidenden Urkunden versehen. Wenn wir indeß auch den ersten rohen Versuch des Verliebten, der seine Geliebte mit seinem Stabe in den Sand zeichnete, nicht als gleichzeitig mit dem ersten rohen Versuche einer lyrischen Rede mit Tanz und Gesang annehmen wollen, so wird sich doch schon früher die mahlende Sprache der Bewegung zu der Sprache der Empfindung gesellt haben. —

Einhundert und zweyunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Musik.

— Ich fange also mit der Musik an, dieser Deiner Lieblingskunst, meine Julie. Sie ist eine der ältesten unter den schönen Künsten, und doch ist sie gerade die, welche am spätesten zu der Vollkommenheit ist ausgebildet worden, worin wir sie jetzt sehen. So paradox dies scheint, so natürlich ist es doch. Denn zuvörderst ist sie in den Händen des großen Haufens, und so hat sie zwar den weitesten Einfluß; sie kann aber auch unter diesen Händen keinen großen Grad der Vollkommenheit erreichen.

Hiernächst, — und das ist wohl die Hauptsache — haben sich aus dem Alterthume nicht, wie von den bildenden Künsten, solche Meisterwerke erhalten, die den nachfolgenden Zeiten hätten zu Mustern dienen können. Der Sänger thut et-

was, und das, was er thut, läßt keine bleibende Spur zurück; was der Architect und Bildhauer macht oder hervorbringt, dauert Jahrhunderte nach ihm fort.

Die Musik, die wir haben, ist also ganz und durchaus eine moderne Kunst. Sie hat sich in dem Schooße unserer europäischen Cultur aus sich selbst entwickeln und durchaus nach unserm Genie, unserm Charakter, unsern Sitten, und selbst nach unsern Schicksalen, ohne alle Beyhülfe alter Muster bilden müssen. Denn von der griechischen Musik haben wir so wenig Kenntniß, daß wir nicht den geringsten Zug, weder von ihrer Uebereinstimmung, noch von ihrer Verschiedenheit in Vergleichung mit der unsrigen, angeben können.

Wenn ich Dir daher die Elemente des Wohlgefallens, wodurch die Musik auf uns wirkt, zergliedere, so kann ich dabey nur unsere gegenwärtige moderne vor Augen haben.

Die Kräfte, welche sich in einer vollkommenen Musik zu Einer Wirkung vereinigen, sind der Rhythmus, die Bewegung, der Ton, die Melodie und die Harmonie. Ich fange mit

dem Rhythmus und der Bewegung sau, weil ich glaube, daß ihre Kraft am allgemeinsten gefühlt wird, und daß von ihnen der Ausdruck der Empfindung und ihre Mittheilung am meisten abhängt.

Der Rhythmus ist schon dadurch angenehm, daß er eine lange Folge von Eindrücken deutlich macht, indem er sie in kleinere Abschnitte sondert. Er wird es aber noch mehr dadurch, daß sich diese Abschnitte einander gleich und ähnlich sind. Durch jenes vermindert er das Mannichfaltige zu dem leicht übersehbaren Maaße, durch diese verbindet er es zur Einheit, und durch Beydes nähert er es dem Gefühle der Vollkommenheit.

Allein dieser Abschnitte kann es mehrere geben, und ihre Elemente können nach mehrern Gesetzen geordnet seyn. Es findet also hier eine Wahl Statt. Wenn diese Wahl vernünftig seyn soll, so muß sie durch verständige Gründe bestimmt werden. Diese Gründe können nur aus den Empfindungen hergenommen werden, aus denen der Rhythmus hervorgeht, und die er mittheilen soll. Dadurch, und nur dadurch wird der Rhythmus schön; dadurch

erhält er eine Kraft, die ihn zu dem Elemente einer schönen Kunst erhebt. Schon die rhythmische Bewegung der Dreschflegel in den Scheuren und der Hämmer in den Schmieden ist angenehm; aber wer wird sie schön nennen? Denn sie ist bloß das Werk eines gemeinen Bedürfnisses, ohne geistigen Sinn, ohne Bedeutung des Innern, ohne Ausdruck einer Empfindung.

Der schöne Rhythmus hat eine ganz andere Kraft: er ist bedeutend, er druckt Empfindung aus, und theilt Empfindung mit. So belebt er durch die klingende Cymbel und das dumpfe Tamburin die ländlichen Reihen zu fröhlichem Tanze; so tönt er aus der kriegerischen Trommel, befeuert den Muth, beflügelt den Schritt, und zieht selbst in den Spielen des Krieges ein hüpfendes Heer jauchzender Knaben hinter sich her.

Hier ist noch keine Mannichfaltigkeit der Töne; die eintönige Trommel und das eintönige Tambourin thun ihre Orphischen Wunder bloß durch die Gewalt ihres Rhythmus. Wenn in den Tönen nicht der bloße Rhythmus diese Kraft schon hätte, woher würde sie der gemeinste Tanz erhalten, des-

sen einförmigen Schritten nur die Harmonie der Bewegungsabschnitte Schönheit geben kann?

Die kleinste Zeitfolge, woraus der Rhythmus besteht, ist in der Musik der Takt, in dem Tanze der Tanzschritt, in der Poesie der Sylbenfuß. Alle diese Elemente des Rhythmus bestehen aber oft aus mehrern Zeittheilen; der einfache Takt besteht nur aus zwey Zeittheilen. Von diesen muß der eine lang, und der andere kurz seyn. Denn nur durch die Größe ihrer Theile, durch Länge und Kürze kann sich Ein Abschnitt der abstracten Zeit von dem andern unterscheiden. Wenn aber in den kleinsten Zeiten keine Verschiedenheit der Größe ist, so kann doch immer noch eine in der Beschaffenheit seyn, denn die Länge und Kürze, woraus der einfache Takt, der einfache Sylbenfuß, der einfache Tanzschritt besteht, kann immer noch eine verschiedene Stellung haben. Die Zeitfolge von —◡ und ◡— ist nach ihrer Quantität einerley, aber beyde haben eine verschiedene Qualität; jene ist sinkend, diese hebend.

Diese einfachen und kleinsten Zeitfolgen sind nun die ersten Elemente aller zusammengesetzten und grö-

ßern Takte, Tanzschritte und Sylbenfüße. Sie sind die einfachen Maschinen, bey deren Wirkung man zuletzt stehen bleiben muß, wenn man den Mechanismus eines Kunstwerks bis auf seine ersten Gründe zergliedern will. Ich würde aber zu spitzfindig und zu gelehrt werden, wenn ich mich auf diese Zergliederung einlassen wollte. Das, was sie uns interessant macht, ist die Uebereinstimmung der Beschaffenheit des Rhythmus mit der Empfindung, wovon er der natürliche Ausdruck ist. So wie alle Empfindungen, welche die praktischen Künste ausdrucken, sich in die zwey großen Klassen der starken und sanften, der belebenden und schwächenden ordnen, so bedürfen sie auch einen hebenden und sinkenden Rhythmus zu ihrem empfindbaren Ausdrucke, und den finden sie in der verschiedenen Stellung der Länge und Kürze, woraus alle größere Rhythmen zusammengesetzt sind.

Da aus der mannichfaltigen Mischung der einfachen Zeitfolgen so viele zusammengesetzte Rhythmen hervorgehen, die insgesammt nach der Verschiedenheit ihrer Größe und ihrer Beschaffenheit

so verschiedene Charaktere haben, so findet hier wiederum eine Wahl Statt, die durch nichts, als durch ihre Uebereinstimmung mit der Empfindung, deren Ausdruck in dem schönen Ganzen herrschen soll, gerechtfertigt werden kann. —

Einhundert und dreyunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Musik. Bewegung. Ton.
Fortsetzung.

— Die zweyte Kraft, wodurch die Musik, noch immer unabhängig von den Tönen, wirkt, ist die Bewegung. Du wirst ihre Gewalt auch in der bloßen Instrumentalmusik fühlen. Sie herrscht nicht allein durch das Ganze eines Musikstücks, und macht seinen Charakter bald durch Geschwindigkeit in dem Allegro und Presto, bald durch Langsamkeit in dem Adagio und Largo, bald durch die zwischen diesen Aeußersten in der Mitte liegenden Grade der Geschwindigkeit oder Langsamkeit, die man mit den Nahmen Allegretto, Andante, Andantino, Larghetto nur im Allgemeinen bezeichnen kann, fühlbar; sie giebt auch in den kleinsten Theilen den geschleiften Noten, so wie den gestoßenen in dem Staccato, seinen charak-

teristischen Ausdruck, indem sie in jenen der Sanftheit, so wie in diesen der Heftigkeit der Empfindung entspricht.

Du siehst, meine Julie, daß Rhythmus und Bewegung immer zwey Hauptcharaktere hat: den Charakter des Heftigen und des Sanften, und die erhalten sie von den beyden großen Hauptklassen der Empfindungen: den thätigen und den niederschlagenden oder kraftlosen. So wie diese sich in der menschlichen Seele verschiedentlich mischen, sich in mannichfaltigen feinen Abstufungen bald einander nähern, bald von einander entfernen, und nur auf der Linie, die in ihrer Mitte liegt, in diesem Sitze der Schönheit und Grazie im Gleichgewicht halten; so muß es auch äußerste Endpuncte der Heftigkeit und der Sanftheit des Rhythmus und der Bewegung geben, die unendlich viele Abstufungen und Mischungen zulassen, und sich da in der Mitte einander begegnen, wo sie das Gleichgewicht finden, worin, wie wir gesehen haben, das Wesen aller Schönheit, und also auch der Schönheit des Rhythmus und der Bewegung, besteht.

Der Rhythmus und die Bewegung sind die zwey

Elemente, welche die Musik mit der Orchestik gemein hat, und ihre Bedeutsamkeit ist so klar, daß man sich nicht wundern darf, wenn der ungelehrte Sinn darin allein den Charakter eines Gesanges erkennt. Ich sage, daß uns das nicht wundern darf, denn die Gründe der Bedeutung des Tones, und noch mehr der Melodie und Harmonie, liegen schon tiefer, und können nicht mit eben so starker Kraft auf den ungeübten Sinn wirken.

Was den Ton anbetrifft, so unterscheidet er sich zunächst am allgemeinsten durch seine Stärke und Schwäche; denn mit diesen Unterschieden seines Charakters ist seine Bedeutung einem jeden am verständlichsten. Welches noch so ungebildete Ohr hört nicht in dem lauten Aufschrey des ganzen Chors im Unisono in Mozarts Dies irae, Dies ille, den Ausdruck der heftigsten Gemüthsbewegung und in seinem zu dem leisen Geflüster des Seufzers herabsinkenden Agnus Dei das Flehen der kraftlosen Wehmuth? Diesen Charakter werden daher auch die mittelmäßigsten Componisten selten verfehlen.

Allein die Töne unterscheiden sich von einander nicht bloß durch ihre Stärke und Schwäche, sie

haben auch einen eigenthümlichen Charakter von ihrem Gehalte, von ihrer Härte und Weichheit, von ihrer Rauhheit und glatten Ründung. Diesen Charakter hören wir die Blaseinstrumente am vernehmlichsten aussprechen. Wer versteht nicht den Sinn der schmetternden Trompete, der sanften Flöte, des dumpf tönenden Waldhorns, das den melancholischen Schatten eines heitern und stillen Sommerabends zustimmt, des stöhnenden Fagots, der seinen Athem aus einer beklemmenen Brust hervorzupressen scheint, des holden und kräftigen Klarinets, das sich gleich weit von der weichen Flöte und der säuselnden Hoboe entfernt?

Diese bestimmten Charaktere sollten überall den dichtenden Tonkünstler in der Wahl dieser Instrumente bestimmen. Aber wie oft werden sie nicht bloß zur Verstärkung in Ein Chor zusammengepreßt, wo sie nichts weiter, als die Gewalt des Eindrucks auf das Ohr, vermehren sollen! Wie sollen Töne von so abstechendem Gehalte zu irgend einer Einheit der Wirkung zusammenfließen, da sie sich gerade wegen der eindringenden Verschiedenheit ihres Charakters so vernehmlich hören lassen. Mir hat

dieses immer der Hauptgrund geschienen, warum die Musik, ausgenommen die kriegerische, worin die muthige Trompete immer hervorherrscht, wenn sie aus lauter Blaseinstrumenten besteht, und nicht von dem charakterlosen Geigenton in Eins verschmolzen wird, nicht lange zu gefallen pflegt.

Denn wie ist es mit den Saiteninstrumenten? — Diese haben freylich keinen bestimmten Charakter; allein das ist es gerade, worin ein großer Theil ihres Werthes liegt. Die Geige, von dem tiefsten Violon bis zur höchsten Violine ist durch den allgemeinen Gehalt ihres Tones allein geschickt, das gar zu Auszeichnete in dem Charakter der Blaseinstrumente zu verwischen, das Hervorherrschen eines jeden zu unterdrücken, und sie insgesammt zu der Einheit einer wohlthuenden Zusammenwirkung zu verschmelzen. —

Einhundert und vierunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Musik. Melodie.

Fortsetzung.

— Himmlische Harmonie! Erstgebohrnes Kind der Gottheit! Die du die Sphären unter dem Throne des Ewigen hältst! Denn durch dich vollbringen die lebensvollen Welten die in dem unermeßlichen Raume rollen, ihren erhabenen Gesang; durch dich bewegen sie sich auf ihrem nie irrenden Gange, ohne sich zu begegnen; durch dich wandeln sie den Weg, auf dem sie das Licht, die Wärme, die Lebenskraft schöpfen, die sie ihren Lebendigen zuführen, um sie zu erhalten, zu stärken, zu erfreuen. Du findest in dem Herzen des Menschen deine Saiten, die, wenn sie erklingen, seinen Verstand wecken, die Sorgen von seiner umwölkten Stirn verscheuchen, seine Schmerzen durch süßes Selbstvergessen lindern,

seine Seele erheben, seine Gefühle erwärmen, und seinen Busen zu sanften Empfindungen und zu wohlwollenden Neigungen erweitern. Vor deiner Zauberstimme entschläft der trübe Haß, der schwarze Groll, der spähende Argwohn, die nie befriedigte Scheelsucht. Vor deiner Stimme fallen die Schwerter aus den Händen der Rache, vor ihr öffnen sich die Arme der zornigen Wuth, und der Feind drückt den Feind an sein Herz!

Du siehst, meine Julie! daß ich in alle begeisterten Töne Deiner Entzückung einstimme, womit Dich der Zauber der Harmonie zu ergreifen pflegt. Du kannst es nicht abwarten, daß ich Dir von ihren Wundern rede. Ich liebe diese schöne Ungeduld, und ich darf sie nun nicht länger harren lassen.

Was ist aber dieser Zauber der Harmonie, der alle die Wunder wirkt, deren Betrachtung Dich zu Deiner lyrischen Begeisterung hinreißt?

Wir müssen sogleich bemerken, daß der Tonkünstler die Harmonie noch von der Melodie unterscheidet, wenn der ungelehrte Liebhaber der Musik Beydes unter dem allgemeinen Nahmen der

Harmonie befaßt. Die Melodie ist dem Tonkünstler die angenehme Folge der Töne; die angenehme Zusammenstimmung gleichzeitiger Töne ist die Harmonie.

Wenn ich Dir hier in wenig Worten die verschiedenen Quellen unsers Wohlgefallens an jeder von beyden charakterisiren sollte, so würde ich sagen müssen, daß uns die Melodie durch ihre Schönheit, und die Harmonie durch ihre Kraft entzückt.

Was giebt aber der Melodie ihre Schönheit? — Nichts Anders, als was sie auch den Gestalten giebt: das Gleichgewicht in der Bewegung. Wenn die Töne durch die Zusammenstimmung mehrerer in der Harmonie Kraft erhalten, so wird diese Kraft durch die Melodie gemäßigt, indem sie den Gang der Töne in dem Kreise lenkt, worin sie sich frey bewegen können, ohne ihr Gleichgewicht zu verlieren.

Das klingt allerdings noch ziemlich geheimnißvoll, ich gestehe es. Ich verzweifle indeß nicht, Dir es bald etwas deutlicher zu machen.

Das erste wesentliche Stück der Melodie ist ihr schöner Rhythmus; die Schönheit einer rhythmi-

schen Bewegung entsteht aber aus dem Gleichgewichte ihrer Zeitabschnitte. Das Recitativ und die freye Phantasie haben keine Melodie, denn sie sind ohne herrschenden Rhythmus; sie können uns nur durch die Kraft und das Interessante ihrer Harmonieen gefallen.

Das ist aber nicht die einzige Quelle der Schönheit der Melodie; denn sie hat noch einen zweyten wesentlichen Bestandtheil, und der ist ihre Bewegung in einer bestimmten Tonart. Eine jede Tonart hat aber zu beyden Seiten eine verwandte Tonart, G dur z. B. auf der einen Seite C dur, auf der andern D dur, zwischen denen sich die Melodie hin und her bewegen, bald unvermerkt in die eine übergehen, und in die ursprüngliche und herrschende zurückkehren kann, ohne die Einheit und den melodischen Zusammenhang des Gesanges zu zerstören. Innerhalb dieser Grenzen irrt die Melodie umher, oft selbst wenn sie sich daraus zu verlieren scheint. Sie kehrt immer zu der herrschenden Tonart zurück, die eine unsichtbare Kraft scheint, welche sie durchgehends, während ihrem Bewegen nach beyden Seiten, im Gleichgewicht hält; und diese regel=

mäßige Bewegung, die das Gleichgewicht nie zügellos werden läßt, ist es, was, verbunden mit wohllautender Mannichfaltigkeit, in nahen und fernen Uebergängen der Tonfolge, der Melodie ihre Schönheit giebt.

Die neuere Melodie hat vielleicht einen Reiz in ihrer Bewegung und eine Schönheit in ihrer Gesetzmäßigkeit, welche der alten abging. Und diese verdankt sie der Harmonie. Indem sie sich mit Anmuth in so vielen mannichfaltigen Figuren bewegt, deren Ausführung nur einer sehr geübten menschlichen Stimme und der gewandten Kunst auf einem geschmeidigen Instrumente möglich ist, so steht sie zugleich überall unter der Herrschaft der Haupttöne, welche die Harmonie durch ihre Begleitung von den vorbereitenden oder nachhallenden Durchgangstönen, auf eine fühlbare Art unterscheiden.

Die Ansicht, meine Julie! die ich Dir hier von der Schönheit der Melodie und ihren Gründen gebe, hat mehr als Eine Seite, von welcher sie mir wichtig scheint; und an jeder läßt sich ihre Wahrheit bewähren.

Wenn die Schönheit der Melodie aus der Schön-

heit des Rhythmus und der Tonfolge zusammengesetzt ist, und beyde nicht ohne Gleichgewicht und Gesetzmäßigkeit der Bewegung und der Tonfolge möglich sind: so ist das Gefühl derselben ein eigenthümlicher, unmittheilbarer Vorzug der vernünftigen Natur. Denn Gesetze können unsere Gedanken, Phantasieen und Empfindungen nur durch die Vernunft erhalten, und nur die Vernunft kann sie zu der Mäßigung stimmen, worin sie bey ihrem Wechsel und bey ihrer Mannichfaltigkeit das Gleichgewicht nicht verlieren.

Daß dem so sey, davon kann uns selbst der gesangreiche Theil der thierischen Schöpfung in ihrem wilden Zustande überzeugen. Den Dichter mag das frohe Morgenlied, womit sich die erwachte Lerche zu den Wolken erhebt, noch so sehr entzücken; den empfindsamen Lustwandler mag in dem Mondenscheine einer schönen Sommernacht der Gesang der Nachtigall in noch so süße Schwärmereyen wiegen, sie mögen noch so zauberische Töne zu hören glauben, so sind es doch immer keine Melodieen, was sie hören; denn es fehlt diesen Tönen an Rhythmus und an der gesetzmäßigen Bewegung in einer be-

stimmten Tonart. Daß man einige zahme Singvögel zur Wiederholung von kurzen melodischen Sätzen abrichten kann, beweiset so wenig etwas gegen ihren unmelodischen Naturgesang, als es gegen den vierfüßigen Gang der Hunde beweiset, daß man einige von ihnen auf zwey Beinen zu gehen lehrt.

Ihre Schönheit hat also die Melodie von dem Gleichgewichte in ihrer Bewegung; ihre Süßigkeit erhält sie von ihrer Bedeutsamkeit; und ohne diese würde es ihr an der interessantesten Hälfte ihres Werthes fehlen. Rhythmus, Bewegung, Gehalt des Tones — alles dieses ist, wie wir gesehen haben, bedeutend, und alles dieses ist Element der Melodie. Allein außerdem ist es insonderheit das Verhältniß der Töne zu einander nach ihrer Nähe und Entfernung, oder das, was man die Intervallen der Töne nennt, woher die Melodie ihre bedeutende Kraft und ihren Charakter nimmt.

Das, was diesen größern oder kleinern Intervallen ihre Bedeutung giebt, kann nichts Anderes seyn, als die Empfindungen, denen sie entsprechen. Und hier müssen wir wieder auf die beyden großen Hauptklassen der Empfindungen zurückkommen, de-

ren Natur die Melodie mit ihren Intervallen dar-
stellen kann, die thätigen, kraftvollen und die
schwachen, niederschlagenden. Für jene hat sie ihre
großen Intervallen, bis in die Decima und Duo-
decima, für diese ihre Schleifungen durch halbe
Töne, und in der menschlichen Stimme, dem bild-
samsten aller musikalischen Instrumente, durch alle
kleinsten Theile des Tones. In den kräftigen Em-
pfindungen steigt und fällt die Stimme durch die
weitesten Räume, die in ihrem Umfange liegen, in
den kraftlosen niederschlagenden sinkt sie und hebt sie
sich mit Mühe und nur zu der kleinsten Abweichung,
wie durch das Verschmelzen der Töne in einem un-
willkührlichen Seufzer, der sich aus der beklomme-
nen Brust hervorpreßt. So ist es in der Natur,
und so kann es nur seyn. Der Zorn, die Rachbe-
gier, die Freude erheben ihre Stimme in lautem
Aufschreyn, so wie in dem Springen von den tief-
sten zu den höchsten, und von den höchsten zu den
tiefsten Tönen, und verkündigen so ihr Kraftgefühl;
der Schmerz hat kaum das Vermögen, sich in dem
schwächsten Hinschmelzen der Stimme auszuhauchen.
Das ist gleichfalls die Ursach, warum sich die kraft-

losen Empfindungen gewöhnlich in den weichen Tonarten, die kraftvollen hingegen in den harten Tonarten zu ergießen pflegen. Die charakteristische Terz in jenen ist ein kleineres Intervall, in diesen ist es ein größeres. —

Einhundert und fünfunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Musik. Melodie.

Fortsetzung.

— Ich fürchte, meine Julie! daß ich Dir nicht auf Deine Einwürfe gegen meine Zergliederung des Charakters der Melodie, den sie von dem Ausdrucke der Empfindung erhält, zu Deiner völligen Befriedigung werde antworten können. Ich fühle Deine Ueberlegenheit auf dem Felde Deiner Lieblingskunst. Auch kann ich es begreifen, daß Du lieber meine Grundsätze in Anspruch nimmst, ehe Du Dich entschließest, das Werk eines gewissen Meisters, das Dich entzückt hat, dem Eigensinne einer vielleicht einseitigen Theorie aufzuopfern. Indeß giebt es vielleicht noch Mittel, uns zu vereinigen.

Ich habe Dir nur die Hauptelemente des Ausdrucks der Melodie angegeben: Bewegung, Rhyth-

mus, Gehalt des Tons, große und kleine Intervallen, harte und weiche Tonart. Nun bin ich weit entfernt, zu behaupten, daß diese Elemente in dem Ausdrucke von jeder der beyden Hauptklassen der Empfindungen sich ganz rein müssen zusammenfinden, so daß alle Empfindungen von der einen in einer langsamen Bewegung, in kleinen Intervallen, in einer weichen Tonart, so wie alle von der andern in einer raschen Bewegung, in großen Intervallen und in einer harten Tonart ihren Gesang wählen müssen. Hier vermag schon die Kunst des dichtenden Tonkünstlers den Charakter der Melodie fühlbar zu machen, ohne darin alle Mittel, die ihm zu Gebothe stehen, zusammenzuhäufen. Er kann z. B. einer Melodie in einer harten Tonart noch immer durch eine langsame Bewegung, durch mattes, schleppendes Steigen oder Sinken der Tonfolge, einen Charakter von Traurigkeit, so wie durch die entgegengesetzten Mittel einer Melodie in einer weichen Tonart einen Charakter von Kraft und Muth geben. Die Kunst bringt, wie die Natur, ihre schönste Mannichfaltigkeit durch Mischung ihrer einfachen Elemente hervor, deren geschick-

te Wahl der Urtheilskraft des Künstlers überlassen bleibt.

Diese weise Mischung gebiethet dem dichtenden Künstler die immer verschiedene Mischung der Empfindungen selbst, ihre unerschöpfliche Mannichfaltigkeit, ihr nie ruhender Wechsel. So wie es in der sichtbaren Natur keine harten Farben neben einander giebt, weder ganz dunkle, noch ganz helle, so wie alle Farben des schönen Blumenreiches durch unmerkliche Uebergänge in einander verfließen, so wie ihr Spiel mit der Beleuchtung in jedem Augenblicke ändert: so sind auch in unserm Innern die Empfindungen selten so rein, unvermischt und unveränderlich angenehm oder unangenehm, wie wir sie in unsern Klassifikazionen gesondert und geordnet haben. Die Freude trübt Besorgniß, den Schmerz erheitert Hoffnung. Diese Mischung giebt der Empfindung eine mildere Farbe, und mit dieser muß die Melodie einen andern Charakter annehmen.

Hiernächst beharrt die Seele, selbst unter der Gewalt einer herrschenden Empfindung, nicht unabänderlich in einerley Zustande. Sie geht aus

dem Zustande des tiefen Gefühls in den Zustand der Betrachtung über, und sinnt über den Ursachen und Folgen ihrer Freude oder ihres Schmerzes. In dieser Stimmung wird ihre Freude gelassener, ihr Schmerz gehaltener und sanfter werden; und natürlich muß ihr Gesang einen Charakter annehmen, der dem Grade ihrer Bewegung entsprechen wird. Man hat unsern Mozart getadelt, daß er den Worten:

Ach! wer meine Leiden kennte,

im seinem Don Juan eine süße Melodie in einer mäßigen, aber nicht ganz langsamen Bewegung untergelegt hat. Ich glaube aber, daß der genievolle Tonkünstler hier ganz richtig gefühlt hat. Der Sänger löset sein Gefühl in Gedanken auf; er ist nicht mehr ganz darin versenkt; er kann sich also einer Melodie überlassen, die zwar in ihrer Bewegung gehaltener ist, aber doch süßer und belebter seyn darf.

Oft gehen die entgegengesetzten Empfindungen in einander über. Die aufgeregte thätige schwindet in eine niederschlagende, die niederschlagende rafft sich

auf, sie ermannet, sie empört sich. Der Schrecken ist eine thätige Empfindung, aber bald versinkt er in Ohnmacht; der Schmerz wird Verzweiflung; die Verzweiflung aber giebt Muth; denn sie trotzt selbst dem Tode; sie hofft, denn sie sieht das Ende ihrer Leiden in der Selbstvernichtung.

Diesem Gange der Empfindungen und Gemüthsbewegungen muß der Tonkünstler in allen ihren Ausweichungen, in ihren Fortschritten und ihrem Zurückweichen, in ihrem Steigen und Sinken, Aufhalten und Beschleunigen, folgen, doch so, daß sich bey der Bewegung immer die Stimme des Schmerzes oder der Freude, die sie angeben, durchhören läßt. So ist der Schrecken eine Gemüthsbewegung, die alle unsere Naturkräfte in die plötzlichste Bewegung setzt. Der Gesang, mit dem er aufschreyt, kann also nicht leicht zu sehr beschleunigt seyn; aber er ist auch eine der widerwärtigsten Gemüthsbewegungen, und das muß die Wahl der Tonart seines Gesanges ausdrucken. Unser vortreffliche Graun, der, wo er sich selbst überlassen war, selten die schöne Wahrheit verfehlte, hat also richtig gefühlt, wenn er in seiner Iphigenia in Aulis, im

der rührenden Stelle, die der mitspielende Franz Benda immer mit seinen Thränen begleitete, wo Agamemnon, nachdem er das Orakel gehört hat, ausruft:

Qual oracolo tremendo
Misero me ch' intendo!
Sento mancarmi il cuor. —

— wenn er in dieser Stelle dem Gesange eine sehr rasche Bewegung, aber in einer weichen Tonart, giebt. Jene druckt das stürzende Fliehen, die se den Jammer, des erschrockenen Vaters aus. —

Einhundert und sechsunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Musik. Harmonie.

Fortsetzung.

— Ich hätte also von der Harmonie zuerst reden sollen? meine Julie! Denn, sagst Du, sie ist die Seele der Musik. — Wenn sie das auch wäre, — und sie ist es höchstens nur, so fern bey jedem Tone der Melodie sein Grundton dunkel in unserm Innern mitklingt — so würde man darum doch bey der Zergliederung der Elemente nicht mit ihr anfangen können. Denn die eigentliche harmonische Kunst hat sich erst sehr spät, und noch dazu ziemlich langsam, entwickelt. Rhythmus und Bewegung ist ohne Zweifel die erste Musik des rohen Menschen gewesen, und sie sind noch bis jetzt die einzige Musik des Kindes und des ganz ungebildeten Volkes. Und wie viele Jahrhunderte hindurch, seitdem die Musik schon zu einer Kunst geworden war, hat man

sich mit einer bloßen einstimmigen Melodie, ohne alle Harmonie, begnügt!

Du weißt, daß die Tonkünstler, wenn sie die Harmonie von der Melodie unterscheiden, darunter die Zusammenstimmung mehrerer gleichzeitiger Töne verstehen. Diese mehreren Töne nennen Einige Akkorde, und diese Akkorde heißen dann Consonanzen, wenn sie dem Ohre gefallen; Dissonanzen, wenn sie ihm mißfallen. Wer sich aber bey dem, was er sagt, etwas Bestimmtes denken will, wird diesen Sprachgebrauch nicht billigen; denn er führt auf lauter schwankende Begriffe.

Wir können nämlich mehrere Töne zusammen hören, und diese zugleich gehörten Töne könnten wir Akkorde nennen, wenn es verstattet wäre, dieses Wort in einem so weiten Sinne zu gebrauchen. Allein dieser Begriff würde für die Wissenschaft und die Kunst der Musik gleich unbrauchbar seyn. Denn beyde können nur die Akkorde interessiren, welche Bestandtheile eines schönen Werkes der Tonkunst werden können. Diese brauchbaren Akkorde sind es allein, die man schlechtweg Akkorde nennt, und wenn sie vollständig sind, das ist, wenn sie alle Tö-

ne enthalten, die unter sich zusammen stimmen, so legt man ihnen diesen Nahmen im eigentlichsten Sinne bey. Diese Akkorde und ihre Folge auf einander machen nun das aus, was man die Harmonie nennt.

Wann gefallen sie aber? oder welche Akkorde sind Consonanzen? Wann mißfallen sie? oder welche Akkorde sind Dissonanzen?

Das zu beantworten, wird eine etwas trockene Untersuchung erfordern, die Du aber nicht scheuen wirst, da sie Dir über Manches in Deiner Lieblingskunst Aufschluß geben wird. Außerdem ist es immer angenehm, sich von seinen Empfindungen Rechenschaft geben zu können, zumal wenn wir dabey die überraschende Entdeckung machen, wie viel Antheil der Verstand selbst an unsern lebhaftesten Vergnügen hat. Hievon giebt uns das Vergnügen an der Harmonie der Töne ein sehr auffallendes Beyspiel.

Um das begreiflich zu machen, muß ich einige Worte über Schall, Klang und Ton voranschicken. Der Schall ist eine einfache, dem Sinne unauflösbare Empfindung; er ist dem Ohre das

Hörbare, wie das Licht dem Auge das Sichtbare ist. Das Mannichfaltige indeß, das dem Sinne verborgen bleibt, entdeckt der zergliedernde Verstand. Er entdeckt, daß es die Luft ist, die durch ihre schwingende Bewegung unser Gehörorgan berührt. Diese schwingende Bewegung ist eine Bewegung elastischer Körper, und die Luft ist höchst elastisch. Sie muß aber durch die Bewegung eines andern Körpers in Bewegung gesetzt werden; man muß auf den Tisch schlagen, wenn er schallen, man muß die Peitsche schwingen, wenn sie knallen soll; denn der ersten bemerkbaren Ursach der Lufterschütterungen legen wir den Schall bei. Dieser Schall aber ist noch weder Klang noch Ton. Wie wird er das? und wie unterscheidet sich der vernehmlichere Klang von dem dumpfern Schalle? wie der Ton von dem Klange? — Der Klang geht von einem im höchsten Grade elastischen Körper aus, dessen gleichzeitige Schwingungen in seinen kleinsten Theilen, wie die Schwingungen eines Pendels in stetiger Stufenfolge allmählig abnehmen, dahinschwinden und endlich verhallen, indeß der bloße Schall eines klappenden Körpers plötzlich abbricht, weil er nic

durch die fortgesetzten Schwingungen eines sehr elastischen Körpers fortgesetzt wird.

Die Reduktzion des Klanges auf die Schwingungen eines Pendels hat Wunder gethan; ohne sie wären die meisten Entdeckungen der neuesten Theorie der Tonkunst nicht möglich gewesen. Denn nun können wir auf Klang und Ton alle die herrlichen Entdeckungen anwenden, die wir dem Genie des Galilei zu verdanken haben. Dieser große Naturforscher saß einst in der Kirche, und beobachtete die Kronleuchter, da er eben nichts Besseres zu thun hatte. Er hätte freylich beten sollen; allein daß er nicht betete, das ist uns heilsamer geworden, als wenn er hundert Rosenkränze abgebetet hätte. Denn siehe, was er an den Kronleuchtern entdeckte! an diesen Kronleuchtern, die gewiß schon Millionen Augen angegafft hatten, ohne sonderlich etwas daran zu bemerken. Er bemerkte: 1) daß alle ihre Schwingungen gleichzeitig waren, wenn sie einerley Länge hatten; 2) daß sie sich in immer kleinern Zirkelbogen bewegten, aber immer gleichzeitig; 3) daß die längern sich langsamer und die kürzern geschwinder bewegten.

Wenden wir dieses auf die Schwingungen klingender Körper an: so kommen wir auf den Unterschied von Klang und Ton. Eine Saite klingt heller und stärker, wenn ihre Schwingungen größer sind, oder wenn sie in größern Räumen schwingt; ihr Ton ist höher oder tiefer, je nachdem sie geschwinder oder langsamer schwingt. Der Klang hängt also von der Weite, der Ton von der Geschwindigkeit der Schwingungen ab.

Darauf gründet sich das Vergnügen, das aus dem Zählen der Schwingungen elastischer Körper entsteht, die von dem klingenden Instrumente ausgehen, und durch die Luft bis an unsere Gehörwerkzeuge fortgepflanzt werden. Kleine Zahlen lassen sich leichter mit einander vergleichen, als größere, und Töne, deren Schwingungen solche Verhältnisse zu einander haben, welche durch die kleinsten Zahlen ausgedruckt werden, machen consonirende Intervallen aus; sie vereinigen sich zu angenehmen Akkorden, die wir Consonanzen genannt haben. Du siehst, wie schön sich hier der Grund des Vergnügens, womit wir die Harmonie der Töne empfinden, an den allgemeinen Grund alles

Vergnügens an Schönheit und ästhetischer Vollkommenheit anschließt. Dieser allgemeine Grund war das Gefühl der leichten Thätigkeit; und diese verschaffte uns das Schöne und Aesthetischvollkommene durch die Verbindung des Mannichfaltigen zu Einem.*) So gewinnen die abstraktesten Grundsätze nach und nach immer mehr an Evidenz, wenn sie durch die Anwendung auf unleugbare Erfahrungen bewährt werden.

Das, was hier die mannichfaltigen Schwingungen vereinigt, ist ihre Rückkehr zu einander nach einer kurzen Trennung. Wenn von zwey Saiten die eine nur Einmahl schwingt, indeß die andere zweymahl schwingt, wenn sich also die Anzahl ihrer Schwingungen verhält, wie 1 : 2, so ist der Ton der letztern um eine Oktave höher, als der Ton der erstern; das Intervall ist eine Oktave, und diese ist eine Consonanz; denn es wird durch die kleinsten Zahlen Eins und Zwey ausgedruckt. Wenn alle ihre Schwingungen völlig gleichzeitig wären: so wären ihre Töne gar nicht verschieden, und

*) Siehe Th. 1. Br. 17. S. 98.

wir vernähmen gar keine Mannichfaltigkeit. Träfen ihre Schwingungen nicht nach wenigen Zwischenschwingungen wieder zusammen, so fehlte ihnen die Zusammenstimmung, die uns wieder die Einheit in dem Mannichfaltigen wahrnehmen läßt.

Das Verhältniß der Oktave ist also 1 : 2, das Verhältniß der Quinte 2 : 3, d. i.: indeß die längere Seite nur zweymahl schwingt, schwingt die kürzere dreymahl, und nach diesem treffen ihre Schwingungen wieder zusammen. Das Verhältniß der Schwingungen der Quarte ist 3 : 4, der größern Terz 4 : 5, der kleinern Terz 5 : 6.

So weit reicht, wenigstens nach unserer gegenwärtigen Verstandeskraft, das gebildetste Gehör in dem leichten Ueberzählen der Schwingungen, welche die verschiedene Höhe und Tiefe der Töne ausmachen; so weit erstreckt sich der Umfang der Intervalle, die wir Consonanzen nennen; Töne, deren Schwingungen ein Verhältniß zu einander haben, die durch größere Zahlen ausgedruckt werden, machen Intervalle, die an sich uns mißfallen; es sind Dissonanzen. In der großen Sekunde verhalten sich die Schwingungen der Töne zu einander, wie

8 : 9, in der kleinern wie 15 : 16, und diese Zahlen sind für die Schranken unsers Verstandes zu groß; er kann sie in einer so außerordentlichen Geschwindigkeit nicht überzählen.

Ich habe Dir, meine Julie! hier die Gründe der Harmonie so verständlich als möglich vorzulegen gesucht, und ich wünsche, Dir begreiflich gemacht zu haben, warum uns einige Intervallen von Tönen, die man Consonanzen nennt, gefallen, so wie andere, die man Dissonanzen nennt, mißfallen; ich wage es indeß kaum zu hoffen. Diese Gründe sind in dem Dunkel der Seele so tief verborgen, daß sie der gespanntesten Beobachtung entgehen; wir unterscheiden nur das Ganze, und bemerken die Theile nicht; wir kennen die Wirkungen, und bemerken die Ursachen nicht; wir hören die Töne, und sehen die Schwingungen nicht. So offenbart sich der innere Kampf der Elemente durch die Flamme, welche aus dem Krater des Vulkans hervorbricht, aber kein menschliches Auge kann bis in seine Eingeweide dringen, wo sich das Feuer aus den gährenden Dünsten entwickelt. Die Natur offenbart uns ihre

Wirkungen, und überläßt uns über die Ursachen derselben unsern Vermuthungen.

Haben wir aber richtig vermuthet? Sind es wirklich Schwingungen, was wir hören? überzählen wir diese Schwingungen? So weit führt uns schon die Erfahrung, daß die Verhältnisse der Töne den angegebenen Gesetzen gehorchen. Wir bemerken, daß auf dem Monochorde die Saite von doppelter Länge bey gleicher Dicke und Spannung eine Oktave tiefer tönt. Aber verursacht sie diese Tiefe durch die um die Hälfte geringere Anzahl ihrer Schwingungen? — Auch darauf führt uns eine nur etwas entfernter liegende Erfahrung.

Auch eine nicht sehr tiefe Kenntniß der Naturlehre zeigt uns, daß Saiten und Luft elastisch, und also einer schwingenden Bewegung fähig sind; sie belehrt uns, daß die Schwingungen eines Pendels nach dem Verhältniß seiner Länge langsamer und geschwinder auf einander folgen, daß also die doppelt längere Saite nur halb so oft schwingt, als die kürzere. —

Einhundert und siebenunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Musik. Harmonie.

Fortsetzung.

— „Die Saite mag schwingen,„ sagst Du! meine Julie! „Die Töne mögen sich nach ihrer Höhe „und Tiefe durch die größere und kleinere Anzahl „ihrer Schwingungen in gleichen Zeittheilen unterscheiden; die Zahlen der Verhältnisse dieser „Schwingungen mögen bey den Consonanzen die „kleinsten, und bey den Dissonanzen große seyn; „wer wird mich aber überreden, daß meine Seele „diese Schwingungen zählt? Davon müßte ich „auch etwas wissen, und, aufrichtig gesprochen, ich „weiß nichts davon.“

Wenn das heißt, Du bist Dir dieses Zählens nicht bewußt, so weiß ich eben so wenig davon. Thun wir aber Alles mit Bewußtseyn? Schon was

wir aus Gewohnheit thun, verrichten wir so fertig und geschwind, daß wir oft nicht wissen, was wir thun; und wenn die Gewohnheit, wie man zu sagen pflegt, zur andern Natur geworden ist, so können wir ihr, auch wenn wir es uns noch so sehr vornehmen, mit aller Ueberlegung nicht mehr gebieten, eben darum, weil Gewohnheit und Natur, ohne in ihren Operazionen von unserm Bewußtseyn begleitet zu seyn, mit ihren dunkeln, aber sehr überlegenen Kräften insgeheim fortwirken. Der Verstand geht seinen Gang, bestimmt alle seine Schritte, ohne selbst zu wissen, was er denkt. Wenn Du ein neues Stück, zumal ein etwas schweres, auf Deinem Pianoforte einstudierst, so geht es Anfangs langsam. Du mußt auf die Noten, auf die Fingersetzung, auf den Vortrag Acht geben, und an die kleinste Bewegung denken. Wenn Du es so eingeübt hast, daß Du es mit Fertigkeit spielen kannst, so thust Du nun eben das, wobey Du so aufmerksam nachdenken mußtest, aber ohne alles Bewußtseyn: die Finger setzen sich von selbst, als wenn sie der Leitung des Verstandes nicht bedürften, und doch leitet er sie; aber unbemerkt und

sich selbst unbewußt. Er ist also thätig, ohne sich seiner Thätigkeit bewußt zu seyn.

Warum sollte der Verstand das nicht auch bey dem Zählen der Tonschwingungen können? Du hast gesehen, daß Alles, was wir in weniger Zeit und mit geringerer Mühe verrichten, von keinem merklichen Bewußtseyn begleitet werden darf. Die Tonschwingungen folgen aber mit so unermeßlich großer Geschwindigkeit und in so kleinen Zeittheilen auf einander, daß sie der Verstand nicht unterscheiden und sich also einer jeden insbesondere bewußt seyn kann.

Ich muß Dir gestehen, meine Julie! ich möchte ungern das schöne Vorrecht aufgeben, auch in dem Vergnügen der Musik den Charakter edler Menschlichkeit zu behaupten, und ihre süßen Harmonieen durch die Thätigkeit meines Verstandes zu genießen, ich möchte mich nicht gern zu denen herabsetzen, die das Vergnügen an Harmonie nur den behaglichen Bewegungen der Nerven verdanken wollen, die wir mit den Thieren gemein haben. Ich sehe auch, daß ich mir nicht zu viel anmaaße; denn ich sehe, daß eine Harmonie, die mich entzückt, dem Thiere oft unerträglich ist. Wie läßt sich das

begreifen, wenn sie bey Beyden nur auf die äußern und innern Organe wirkt, und wenn sie der Mensch nicht mit dem Verstande genießt? Der Hund heult bey den Meisterstücken der größten Tonkünstler: weil ihm die schönste Harmonie, ich weiß nicht, ob ein betäubendes Geräusch, oder eine schneidende Ohrenpein ist.

Das verstandlose Thier kann nicht zählen; denn Zählen ist ein Werk des Verstandes. Wer zählen will, der muß allgemeiner Verstandesbegriffe fähig seyn; denn eine Zahl ist ein Inbegriff von Einheiten, die zu einerley Gattung von Dingen gehören. Bey den Tönen sind es Schwingungen; diese berühren unser Ohr; ihre Eindrücke werden wiederhohlt, der Verstand faßt ihr Gemeinschaftliches auf, und bringt durch das Zählen der Theile eine geheimnißvolle Deutlichkeit in das Ganze. Aber dieser Verstand ist beschränkt, und wenn ihm die Kürze der Wiederkehr der Einheit nicht das Zählen erleichtert: so fühlt er die Beschwerlichkeit der Mühe und versinkt in die Ohnmacht der Verwirrung; er überläßt sich mit Vergnügen dem Zauber schöner Consonanzen, und flieht vor dem Schmerze herber

Dissonanzen. Für einen unendlichen Verstand würde es keine Dissonanzen geben; für ihn würde in der Musik der tönenden, wie in dem Konzerte der physischen und moralischen Natur, Alles reine Harmonie seyn.

Es ist indeß bey den Tönen ein Umstand, der dem Verstande das Gefühl des Verhältnisses der kleinern Zahlen beträchtlich erleichtert, und das ist die Geschwindigkeit der Schwingungen selbst. Durch diese kehren die zusammentreffenden Schwingungen so oft zurück, daß die Saite des dreygestrichnen C in einer Sekunde 1888 mahl schwingt, und durch diese öftern Eindrücke die Wiederkehr ihres Zusammentreffens dem Gefühle bemerkbarer macht. Die Erfahrung lehrt, daß sich die höhern Töne leichter unterscheiden lassen, als die tiefern; und diesen Vortheil haben sie von der Geschwindigkeit, womit ihre Schwingungen auf einander folgen. *) —

*) Siehe Th. 2. Br. 61. S. 18.

Einhundert und achtunddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Gebrauch der Dissonanzen.

— Ich fürchtete, meine Julie! Du möchtest meinen letzten Brief etwas zu trocken finden; und es gereuete mich hinterher, daß ich mich so tief in eine Erörterung eingelassen hatte, die nothwendig etwas dornicht und abschreckend werden muß, wenn sie gründlich seyn soll. Indeß Du hattest sie selbst durch Deine vorwitzigen Fragen herbeygeführt. Die Aufklärung Deiner letzten Schwierigkeit wird um Vieles leichter seyn, und, wie ich hoffe, zu lichtvollern und interessantern Resultaten führen.

Ich habe gesagt, daß die Dissonanzen unangenehme Akkorde sind. Dem setzest Du entgegen: „daß doch unsere Musik so häufig davon durchwebt ist, ja, daß sie gerade die Würze sind, die „eine schöne Melodie erst recht pikant macht.“

Das ist Alles wahr, und doch kann ich von meiner Meynung nicht abgehen. Die Dissonanzen sind und bleiben an sich unangenehm; aber sie werden angenehm, wenn sie mit Consonanzen in einer schönen Melodie verwebt werden. Wenn der sauersüße Geschmack angenehm, und selbst angenehmer als der reinsüße ist: so muß wohl auch ein Gemisch von Angenehmem und Unangenehmem gefallen können. Diese Mischung kann aber nicht ohne Maaß und Regel seyn, am wenigsten in einer so klaren Kunst, wie die Musik. So wenig die Mahlerey des Schattens entbehren kann, so wenig können in der vollkommenen Musik alle Dissonanzen fehlen. Aber so wenig die Schatten ohne Grund und Gesetz, nach blinder Willkühr neben das Licht gestellt werden dürfen, eben so wenig dürfen die Consonanzen nach dem Eigensinne des Zufalls durch Dissonanzen unterbrochen werden, wenn aus ihrer Mischung ein schönes Werk hervorgehen soll.

Die Dissonanzen müssen in ihrer Anwendung dem Gesetze der Schönheit und des Ausdrucks gehorchen. Zu beyden gehört, daß sie sich in Consonanzen auflösen. Das erfordern die Gesetze der Har-

monie schon darum, weil Dissonanzen allein und für sich, ohne alle Verbindung mit Consonanzen, rein-unangenehme Akkorde sind. Sie verschönern aber die Harmonie, indem sie der Bewegung gleichen, welche das Gleichgewicht, worin die Consonanzen die Melodie zu halten scheinen, zu zerstören drohen, indeß sie es durch ihre Rückkehr in ihre nächste Consonanz wieder herstellen. Ohne sie würde es also dem Gesange an der Mannichfaltigkeit der Bewegung fehlen, die er zuläßt. Ihre weise Austheilung und Oekonomie giebt ihm aber zunächst den Reiz und die Anmuth, wodurch er uns am mächtigsten anzieht, und sie belebt ihn auch zugleich mit dem Zauber, der ihn interessant macht.

Das Wort Dissonanz hat, wie Akkord, mehr als Eine Bedeutung. An sich und nach seiner Ableitung heißt es Alles, was nicht zusammenstimmt. Allein in diesem weitumfassenden Sinne gebraucht es der Tonkünstler nicht, wenn er Dir die Regeln der Harmonie vorlegt. Da sind ihm Dissonanzen solche, die Bestandtheile eines schönen Gesanges werden können. Das kann aber nur eine sehr bestimmte Anzahl, und da er Dich nur den Gebrauch von

diesen lehren soll: so sind es auch nur diese, die er versteht, wenn er von Dissonanzen spricht.

Die eigentliche Dissonanz, oder das, was in einem Akkorde dissonirt, ist an sich immer unangenehm, aber es kann angenehm werden, wenn es mit Etwas Angenehmem zu einer vermischten Empfindung zusammenfließt. Das kann nun geschehen, wenn es mit einer Consonanz in Einem Akkorde, und in einer Folge von Akkorden vereinigt wird. Daher kann es keine brauchbare Dissonanz geben, die gar keine Consonanz enthielte, oder sich in sie auflößte. Das würde eine rein-unangenehme Empfindung erregen, und was diese erregt, kann nie das Element eines schönen Kunstwerks werden.

Man mag über die Entstehung der brauchbaren Dissonanzen ein System annehmen, welches man will: so muß man doch bekennen, daß sie in ihrer harmonischen Anwendung nur als Vorbereitungen zu einem consonirenden Akkorde zulässig sind. *) Und das ist es, was ihnen ihr Interesse

*) Der Streit über die musikalischen Dissonanzen scheint ein bloßes Wortstreit zu seyn. Rameau spricht

giebt. Indem sie als Vorhalte den Akkord, auf den sie die Seele vorbereiten, zu verspäten suchen, so lassen sie ihn vorhersehen; sie erregen eine süße Erwartung, die sie, gleich der Auflösung eines verwickelten Knotens, durch den endlichen Uebergang in den vorgefühlten Akkord auflösen. Die Empfindung consonirender Akkorde ist angenehm, und was uns Vergnügen erwarten läßt, ist interessant. *) Die Tonkünstler haben also Recht, wenn sie sagen, daß ein weiser Gebrauch musikalischer Dissonanzen ihren Gesang interessant mache.

Was aber vielleicht noch mehr werth ist, das Interesse, das der weise Gebrauch musikalischer Dissonanzen giebt, wird dadurch noch mehr erhö-

von ihrem Entstehen, Kirnberger von ihrem Gebrauche. Wenn man sie mit Rameau aus der Terzenfolge entstehen läßt, welche über den harmonischen Dreyklang hinaus liegt, so muß man zugleich erkennen, daß sie zwischen den Tönen dieses Dreyklanges ihre Lage haben, und daher nach Kirnberger als Vorhalte zu diesen Tönen können gebraucht werden.

*) Siehe Th. 1. Br. 56. S. 378.

bet, daß er Ausdruck, Geist und Gefühl in den Gesang bringt. Die interessantesten Empfindungen, bey denen das Gefühl am liebsten verweilt, und von deren Ausdruck die Musik ihren mächtigsten Zauber nimmt, sind die, welche am nächsten an die süßesten und menschlichsten unter Allen, an Wehmuth und Mitleid grenzen. „Mache mich weinen,“ sagte Rameau zu seinem talentvollen Schüler Laborde, wenn er sich an seinen rührenden Phantasieen auf dem Klaviere entzücken wollte.

Wie bewirkt das aber nun die Harmonie mit ihren Dissonanzen? Du hast gesehen, meine Julie! daß selbst der Nektar der Götter durch einige herbe Tropfen nur noch anziehender wird, daß die vermischten Empfindungen des Mitleids und der Wehmuth durch Liebe und Schmerz, die sich darin verschmelzen, an sanfter Rührung gewinnen. *) Wenn das ist, so ist die Mischung eines Gesanges aus dissonirenden und consonirenden Akkorden gerade der vernehmlichste Wiederhall des Innern. Denn so hebt das Herbe der Dissonanz das Liebliche der

*) S. Th. 2. Br. 109. S. 361.

Consonanz, wie der Schmerz die Liebe stärkt, und das Gefühl des Uebels das Anschauen der Vollkommenheit erhöhet.

So ist es mit dem Wechsel dieser ungleichartigen Akkorde als Ausdruck; er macht uns die Natur der Empfindungen, zu denen er sich gesellet, vernehmlich; er offenbart uns aber auch ihre Schönheit. Denn wenn die Schönheit, wie wir gesehen haben, *) in dem Gleichgewichte gegen einander wirkender Kräfte besteht, so zieht die Dissonanz den Gesang von der Ruhe ab, zu der ihn die Consonanz immer wieder zurückführt, gerade so, wie die Seele nur bey dem Schmerze der Leiden verweilt, um zu dem Vergnügen an der Vollkommenheit des Leidenden mit neuer Kraft zurückzukehren.

Hier finden wir den tiefern Grund von dem Bedürfniß der Dissonanz zum Ausdrucke wehmüthiger Empfindungen. Die besten dichtenden Tonkünstler haben es selten verkannt; sie haben immer ihre Adagio's und Largo's mit den reichsten und

*) S. Th. 2. Br. 94. S. 243.

fremdesten und weichsten Harmonieen ausgestattet; wenn sie es auch vielleicht nur für nöthig hielten, um eine langsam fortschreitende Melodie durch interessante Harmonieen pikant zu machen, oder höchstens den Ausdruck weicher Intervalle mit dem Ausdrucke der langsamen Bewegung in Einklang zu bringen.

Die Natur hat eine bewunderungswürdige und noch nicht genug ergründete Analogie zwischen den Empfindungen und ihren musikalischen Ausdruck festgesetzt. Für die vermischten Empfindungen der Wehmuth und des Mitleids verschmelzen sich die Dissonanzen in Consonanzen; in dem Ausdrucke der rein-unangenehmen, des Schreckens, des Entsetzens, der Verzweiflung beharren sie in dem lauten Geschrey der aufgeregten Seele, bis ein neuer Satz den Gesang zu dem Wohllaute einer schönen Melodie zurückführt.

Ich bin weit entfernt, mir einzubilden, daß ich Dir mit meinen bisherigen Betrachtungen über die Musik das ganze Geheimniß dieser göttlichen Kunst verrathen habe, womit die großen Meister, die Händel, die Bach, die Hasse, die

Graun, die Haidn, die Mozart ihre unsterblichen Werke zu Stande gebracht haben. Sie enthalten nichts, als die Elemente, womit der gelehrte Harmonist, in dessen Busen das heilige Feuer des Genies brennt, seine Wunderschöpfungen zusammensezt. Ein jeder kann Dir die Farben auf der Palette eines Raphaels zeigen, ohne die himmlischen Gestalten zu ahnden, die aus so unscheinbarem Stoffe hervorgehen können. —

Einhundert und neununddreyßigster Brief.

An Ebendieselbe.

Ideen zur Geschichte der Bildung der neuern Musik.

— Du weißt, meine Julie! daß mir der Gesang das höchste ästhetische Ideal der tönenden Sprache ist. Diese idealische Sprache ist aber ganz das Werk der neuern Musik. Wie hat sich diese Musik nach und nach gebildet?

Darüber kann ich Dir, nach Allem, was ich gedacht und gelesen habe, nur einige Ideen mittheilen, die man vielleicht noch dazu hie und da ziemlich gewagt finden wird.

Die moderne Musik hat mehr Mittel zu einem schönen und ausdrucksvollen Gesange, als die alte. Diese Mittel sind: ihr Contrapunkt, ihre größere Menge von Tonarten, ihr figurirter Gesang, und der Reichthum der Harmonie ihrer musikalischen Akkorde.

Was die griechische Musik von diesen Mitteln, wodurch die neuere so große Wunder thut, in ihrer Gewalt gehabt habe, darüber läßt sich nichts mit Gewißheit entscheiden. Die Zeit hat die Denkmähler der musikalischen Kunst der Griechen so vollkommen vertilgt, daß auch nicht einmahl die kleinsten Fragmente davon auf uns gekommen sind, und die Winke, die wir darüber aus der Geschichte aufsammeln können, lassen uns wenig davon errathen. Es ist indeß wahrscheinlich, daß ihnen die angeführten Mittel gänzlich gefehlt haben.

Die Musik der Griechen war zuvörderst gleich Anfangs der Poesie, die sie begleitete, untergeordnet, und sie ist es beständig geblieben. Sie war hiernächst mit Tanze verbunden; Poesie, Musik und Tanz war Ein Werk. Eine jede Note des Gesanges hatte ihre Sylbe des Verses und ihren Schritt des Tanzes. Sie konnte also ihren Gesang nicht so figurirt machen, wie die unsrige, die den ihrigen in so kleine Theile sondert, und deren mehrere auf Eine Sylbe bringen kann. Wenn wir dieses bloß durch Schlüsse herausbringen müssen, so können wir über den Contrapunkt, die Tonarten und die

Harmonie mit Thatsachen auftreten; denn davon hat uns die Geschichte die Epochen und die Erfinder mit hinlänglicher Zuverlässigkeit aufbewahrt. Es waren zwey fränkische Geistliche, Hubald und Odo, die in dem zehnten Jahrhundert lebten, die den einfachen Contrapunkt von zwey Stimmen, Note gegen Note, erfanden. Du kannst denken, daß dieser Singsang die Zähne stumpf machen mußte, denn er bestand bloß aus Oktaven, Quinten und Quarten. Mit diesem rohen Contrapunkt begnügte man sich drey volle Jahrhunderte hindurch; denn die Terzien und Sexten wurden nicht eher, als im vierzehnten Jahrhundert in die Harmonie aufgenommen, und noch dazu nur in der weltlichen Musik. Diese Neuerungen müssen indeß bald auch in die geistliche Musik gedrungen seyn; und da die Harmonie nach und nach für das damahlige Ohr, zumahl in dem Kirchengesange, zu üppig geworden war, so glaubte der römische Bischof, sie mit dem Donner seiner Bullen in ihre Schranken zurückweisen zu müssen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß, wie ich

Dir schrieb, „die allumfassende Orgel, *) wo nicht auf die Erfindung, doch wenigstens auf die Erweiterung der Harmonie einen großen Einfluß gehabt habe. Dieses allmächtige Werkzeug war in dem achten Jahrhundert, als ein Geschenk des griechischen Kaysers Constantins des sechsten an den fränkischen König Pipin, zu uns herüber gekommen, und in dem fränkischen Reiche trat die Harmonie zuerst mit dem Contrapunkte, als eine Erfindung zweyer fränkischen Geistlichen, auf. Was dieser Meynung noch etwas mehr Stärke giebt, ist die Benennung, unter welcher man in den unmittelbar folgenden Jahrhunderten die Harmonie kannte. Man nannte sie Organum, und einen Gesang mit zwey oder drey Stimmen begleiten, hieß organisiren. Augenscheinlich spielen diese Benennungen auf die Orgel an, auf der die Harmonie zuerst hervorgegangen war.

In diesem so beschränkten Kreise blieb die Harmonie mehrere Jahrhunderte hindurch; denn erst

*) S. Th. 1. Br. 52. S. 352.

im siebzehnten, worin Corelli auftrat, war das musikalische Ohr durch lange Uebung reif genug, die Dissonanz der Septimen zu ertragen. Mit diesen eröffnete sich, durch ihre Umkehrungen, durch ihre Abtheilungen in große, kleine, verminderte und übermäßige, für die Harmonie ein unerschöpflicher Reichthum an Farben und Ausdruck des Gesanges.

Das war ein großer Schritt zur Ausbildung der neuern Musik. Ein anderer geschah durch die Einführung des figurirten Gesanges. Diese verdankt man einem Scholasticus zu Lüttich, Nahmens Franko; und es ist der Mühe werth, bey dem, was die moderne Musik dieser Erfindung verdankt, etwas länger zu verweilen. Der berühmtere, aber vielleicht nicht so merkwürdige Guido von Arezzo, ein italienischer Mönch, hatte kurz vorher im elften Jahrhundert die Tonbezeichnung erfunden, und einige neue Tonleitern zu den ältern hinzugefügt. Das war sein ganzes Verdienst. Indeß war es nicht zu verachten; denn eine bequeme Bezeichnung führt immer zu einer deutlichern Kennt-

niß der Töne, wie die Schrift zu einer deutlichern Kenntniß der Sprache.

Weit wichtiger und folgereicher für die Ausbildung der neuern Musik war Franko's Zeitbezeichnung, oder Bezeichnung des Zeitwerths einer Note. Diese Erfindung, die auf den ersten Anblick bloß das Lesen der Noten zu erleichtern scheint, führte bald auf eine Verschönerung des Gesanges durch melodische Figuren, von denen man vorher nichts hatte ahnden können, und auf eine gänzliche Trennung der Musik und der Sprache, die bey den Alten in ihren kleinsten Theilen vereinigt waren. Von dieser Zeit an begann die Musik, von der Sprache ganz unabhängig zu werden.

Es ist nicht unwichtig, die wahren Gründe dieser Erscheinung, welche ein Hauptcharakter der neuern Musik ist, etwas genauer kennen zu lernen. Die Sache ging so zu. Die Bezeichnung des Zeitwerthes der Töne veranlaßte ganz natürlich eine feinere Zergliederung der Dauer der Töne, wodurch man auf Abtheilungen kam, von denen Mehrere kleinere Einer größern gleich waren. Diese mehrern kleinern konnten Eine einzige Sylbe begleiten, und

so gingen Ton und Sylbe, Sylbenfuß und Takt nicht mehr in gleichen Schritten neben einander her. Die Zeit ward durch Theilungen gebrochen, und das war den Alten gänzlich unbekannt. Eben dadurch war aber auch das Zeitmaaß der Musik von dem Zeitmaaße der Sprache ganz verschieden geworden.

Eine andere Folge der feinern Zertheilung der Tonzeiten war die Verschönerung des Gesanges durch schöne, mannichfaltige und reiche Figuren. Denn sie wurde immer weiter getrieben, schon in dem dreyzehnten Jahrhundert von Marchetto da Padua, und insonderheit von Jean de Muris in dem vierzehnten. Dieser, wahrscheinlich ein Franzose, erwähnt schon Noten von fünf verschiedenen Längen. Dabey blieb es bis in das sechszehnte Jahrhundert, nach welcher Zeit die Zertheilung der Dauer bis auf den gegenwärtigen Augenblick, wo die Wunder der Fertigkeit in der Ausführung geschwinder Figuren in Erstaunen setzen, immer im Steigen gewesen ist. Die ersten Versuche des figurirten Contrapunkts waren ohne Zweifel in Vergleichung mit dem, was er jetzt ist, sehr unvollkom=

men. Indeß müssen sie doch schon so auffallend gewesen seyn, daß sie dem geistlichen Eiferer für die gottesdienstliche Andacht zu üppig schienen. Denn die Geschwindigkeit der Figuren des Gesanges wurden mit der Harmonie von der Kirche zu gleicher Verdammniß verurtheilt.

So hatte die Musik sich die Mittel gehäuft, womit sie alle Empfindungen mit ihren feinsten Nüancen, Uebergängen und Abwechselungen ausdrucken konnte. Indeß hatte neben ihr die Verfeinerung des Gefühls genau Schritt gehalten, und beyde hatten sich wechselseitig nachgeholfen. Die zartesten Schwärmereyen der Religion, der Ehre, und insonderheit der Liebe, waren mit der ganzen Fülle ihres geistigen Stoffes in dem Geiste der Ritterschaft zusammengeflossen. Religion, Ehre und Liebe waren durch übersinnliche Ideen so verfeinert, daß sie nur eine gewohnte Ueberspannung der Schwärmerey erreichen konnte. Die prachtvollen Feste, in denen die Blüthe der Ritterschaft an der Seite der Damen, aus deren schönen Händen sie den Ehrendank erhalten hatten, von ihren Turnieren und Kampfspielen ausruhete, mußten durch Gesang und Saitenspiel ver-

schönert werden. Der Liebende mußte seine Dame immer durch Saitenspiel zu belustigen und zu gewinnen suchen; oft aber mußte er auch ihre jungfräuliche Zurückhaltung durch zärtliche Klagen besiegen, und sie durch den Zauber seiner Lieder zum Mitleid erweichen, und das gelang ihm nur, wenn er seine Seufzer in schmelzenden Tönen aushauchte, und sie mit den Inflexionen einer herzgewinnenden Melodie und mit allem Reichthume eindringender Harmonieen verschönerte. So dichtete man Canzonen, Sonette, Lieder, Madrigale, die der Sänger selbst, oder ein Jongleur und Minstrel mit seiner Harfe begleitete. So waren die Gefühle in den Gedichten der Troubadours, der Minnesinger, des platonischen Petrarka und der Zeitgenossen des Lorenzo von Medicis, zu süßer, zarter, melancholischer Schwärmerey erhöhet, und sie fanden eine Musik, die reich genug an Mitteln war, um allen zarten Inflexionen ihrer Empfindungen mit eben so zarten Inflexionen ihrer Modulazion zu folgen. Durch diese Mittel der Sängerkunst mußte auch das Mährchen, womit der Dichter die Muße wundergläubiger Zuhörer bezau-

derte, zu einer rührenden Romanze werden. So war aller Stoff und alle Kunst für die moderne Musik vorbereitet, und aus ihr machten große Meister das schöne Zauberwerk, das uns in der tragischen Oper entzückt. Denn in ihr soll das Ideal schöner Gefühle mit dem Ideal der schönsten tönenden Sprache im vollkommensten Einklange seyn. — *)

*) S. Bd. 1. Nr. 54. S. 352.

Einhundert und vierzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Tanzkunst. Orchestik.

— Der Tanz kann nicht ohne Musik seyn, und die Musik ladet zum Tanze ein: das läßt uns schon eine nahe Verwandtschaft zwischen beyden ahnden. Du glaubst in dem schönsten englischen Tanze ein wildes Zusammenlaufen von Trunkenen zu sehen, meine Julie! so oft Du Deine Ohren verstopfest, und die Musik nicht hörst; und wenn Du als ein Kind in einer lustigen Tafelmusik eine bekannte Tanzmusik hörtest, so fügten sich Deine kleinen Füße unter dem Tische unwillkührlich in die von ihr angegebene Bewegung.

Der erste Zug, worin Musik und Tanz sich ähnlich sind, ist, daß sie beyde zu den praktischen Künsten gehören; sie drucken Empfindungen aus, und ihr Ausdruck ist an dem Singenden und Tanzenden selbst hörbar und sichtbar; er ist das Werk

der Natursprache der Empfindung, und wenn sie durch ihre Elemente von einander verschieden, wenn diese in der Musik hörbar, in dem Tanze sichtbar, in jener Töne, in dieser Bewegungen sind: so begegnen sie sich doch in dem, was diesen gemein ist. Denn Töne und Bewegungen sind in der Zeit, und die übereinstimmenden Abtheilungen der Zeit vereinigen Musik und Tanz durch ihren Rhythmus.

Dieser Rhythmus ist die Einheit, welche durch die Mannichfaltigkeit der Töne und Bewegungen herrscht; er gehorcht und entspricht der Einheit der Hauptempfindung, die alle andere Empfindungen in sich verschlingt. Er ist rasch und hüpfend, wenn die herrschende Empfindung fröhlich, langsam und schleppend, wenn sie traurig ist.

So ist der Tanz schon als bloßes Bedürfniß des rohen Naturmenschen, noch ehe er zu einem Werke der schönen Kunst gediehen ist. Der wilde Amerikaner tanzt, der gebildete Europäer tanzt; aber jener bloß aus Naturinstinkt, dieser zugleich mit Schönheitssinn. Bey Beyden hat Musik und Tanz einerley Quelle in dem Zustande aufgeregter Empfindung, die bey dem Wilden in ihrer ganzen

rohen Naturkraft wirkt, ehe sie durch Bildung und Kunst herabgestimmt und in die Harmonie gebracht wird, durch die sie Anmuth und Würde erhält. Vergleiche, um Dich davon zu überzeugen, die reizenden Tänze unserer geschmückten Bälle, worin die schönen Tänzerinnen ihren angenehmen Verschlingungen und Bewegungen Anstand und Maaß zu geben wissen, mit der Beschreibung, die uns Lafiteau in seinen Sitten der Wilden von der Musik und dem Tanze der Huronen und Irokesen macht. „Die Musik und der Tanz der Amerikaner," sagt er, „haben etwas Wildes an sich, das „im Anfange sehr anstößig ist, und davon man sich „gar keinen Begriff machen kann, ohne Augenzeu„ge davon gewesen zu seyn. — Sie lieben die Feste „dieser Art bis zur Raserey; sie lassen sie ganze „Tage und Nächte dauern, und ihr He! He! „macht so viel Lärmen, daß die ganze Dorfschaft „davon erzittert."

Du siehst hier den Tanz unter zwey sehr abstechenden Gestalten, denen gleichwohl augenscheinlich ein gemeinsamer Charakter zum Grunde liegt. Wollen wir ihn nun nach diesen verschiedenen Ge-

stalten bezeichnen, und zugleich das Wesen seines Charakters festhalten, so bleibt uns nichts übrig, als den Tanz in den gemeinen und ästheti-schen, oder den Natur- und den Kunsttanz, einzutheilen. Jener wird die begeisterte rhythmi-sche Naturbewegung seyn, wie wir sie noch bey unsern Bauernfesten sehen können; dieser, die durch die Kunst mit Anmuth und Grazie verschö-nerte Bewegung, die wir auf unsern Ballsälen be-wundern. —

Einhundert und einundvierzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Tanzkunst. Orchestik.

Fortsetzung.

— Allerdings, meine Julie ist es, nur der ästhetische oder der Kunsttanz, der seine eigene Poetik hat; nur dieser muß gelernt werden, nur für diesen giebt es Regeln. Er umschimmert die Gestalt mit Liebreiz, und haucht in die Bewegungen die Schönheit, die ihre Grazie ausmacht. Die Schönheit giebt aber den Bewegungen das gefällige Maaß, das sie im Gleichgewicht erhält, und das können sie nur von dem allmähligen Aufkeimen und der verhältnißmäßigen Erhöhung der verständigen Kräfte des gebildeten Menschen erhalten.

Aber darum ist es nicht überflüssig, auch den Ungebildeten in seinem rohen Naturtanze zu beobachten. Denn hier sehen wir das nachmahlige Kunstwerk noch in seiner ursprünglichen unverhüllten Naturblöße, so rein, so regellos, wie es aus der

noch unbelehrten Seele hervortritt. Wie finden wir aber diesen rohen Tanz! — Wir finden ihn mit Musik und Gesang begleitet, die eben so roh sind als er selbst, und mit ihm aus der nämlichen Quelle, aus einer ungestümen, herrschenden Leidenschaft, hervorströmen. Diese bringt nicht allein die Töne der Musik und die Laute des Gesanges, sondern auch die Schritte des Tanzes in den ihr zusagenden Rhythmus, der, so wie er aus ihr hervorgeht, wiederum auf sie zurückwirkt, sie in ihrer Stimmung erhält und ihre Gluth mit neuem Feuer verstärkt.

So sehr diese Leidenschaft durch die Verfeinerung des Gefühls, durch die Milderung ihrer Ausbrüche, durch die Verschönerung der Kunst und durch die Gesetze des sittlichen Anstandes mag verhüllt werden, so kann sie sich doch nicht ganz verbergen, und das römische Sprichwort: „Niemand tanzt nüchtern," ist auch jetzt noch wahr, wenn nüchtern so viel heißt, als außer dem Zustande einer herrschenden Empfindung.

Unser jetziger ästhetische Tanz ist, unter allen seinen Verschönerungen, noch immer eine Composi-

zion von rhythmischer Bewegung mit Grazie, wor-in sich eine herrschende Leidenschaft ausdruckt. Diese innere Quelle der äußern Bewegungen giebt ihm seinen lyrischen Charakter, und gesellt noch immer die Orchestik den übrigen lyrischen Künsten, der Musik und dem Gesange, bey. Denn wie mannichfaltig sich auch der neuere Tanz ausgebildet, wie weit er sich von seiner ursprünglichen rohen Natur entfernt hat, so bleibt doch diese Ergießung einer herrschenden Empfindung der Seele in rhythmische Bewegungen des Körpers immer sein Wesen. Das wird sich am besten in einer kurzen Uebersicht der fortschreitenden Ausbildung der Orchestik zeigen lassen.

Zu den ersten Schritten, womit müßige und fröhliche Menschen, nach einer Art von Zeitmaaß auf der Erde herumspringen, können wir bloß durch vernünftige Schlüsse zurücksteigen. Denn in der Geschichte und in den Erzählungen der Reisebeschreiber erscheinen die Tanzfeste, selbst bey wilden Völkerschaften, schon als eine Nazionalangelegenheit, die ihnen, wegen der höhern Zwecke, die sie damit verbanden, wichtig ist. Das Tanzfest ist der Freude

geweiht, aber einer Freude, der der Nazionalstolz und die Begeisterung für den Ruhm des Stammes einen höhern Werth und eine feyerlichere Würde giebt. Es war der Verherrlichung ihrer Helden gewidmet, deren Kriegsthaten, wenn sie aus einem Feldzuge zurückkamen, durch Musik, Gesang und Tanz vorgestellt wurden.

Man muß den ästhetischen Tanz wieder in den gesellschaftlichen und in den theatralischen eintheilen, und man kann sagen, daß von beyden schon der Keim in dem ursprünglichen Naturtanze verborgen lag. In diesem tanzten die Tänzer zuvörderst zu ihrem eigenen Vergnügen; das thun sie auf unsern Bällen auch: und hierin setze ich den wesentlichen Charakter des gesellschaftlichen Tanzes; er ist das Vergnügen, womit sich der jugendliche Theil der Gesellschaft belustigt, indeß der ältere Theil das seinige am Spieltische oder in einer angenehmen Unterhaltung sucht. Der theatralische Tanz hat nicht das Vergnügen der Tänzer, sondern der Zuschauer zur Absicht. Denn ich verstehe unter einem theatralischen Tanze nicht bloß einen solchen, der auf einer Schaubühne, sondern

einen jeden, der von den Tänzern nicht zu ihrem eigenen, sondern zum Vergnügen der Zuschauer ausgeführt wird.

Es ist eine sonderbare Erscheinung, daß der gesellschaftliche Tanz nur eine Belustigung der neuern Europäer ist; denn bey den übrigen Völkern, die nicht mehr Wilde sind, kennt man nur den theatralischen. Ich würde sagen, daß der Grund davon in ihrer angebohrnen Trägheit liege, wenn wir diesen Geschmack nur bey den stumpfen und abgespannten Morgenländern und nicht auch bey den geistreichen und lebhaften Griechen fänden. Denn zu der Verschönerung ihrer Gastmahle gehörten auch Flöten- und Saitenspieler, Tänzer und Tänzerinnen; und selbst der weise Sokrates wohnte einem solchen Tanze in dem Gastmahle mit bey, das uns sein Schüler, Xenophon, beschrieben hat. Nach unsern Sitten würde sich ein solches Fest mit einem Balle geendigt haben, worin die Gäste selbst getanzt hätten.

Wir müssen also diesen Grund etwas tiefer suchen, und ich glaube ihn in der eigenthümlichen Gestalt des gesellschaftlichen Lebens der verschiede-

denen Nazionen gefunden zu haben. Unser jetzige gesellschaftliche Tanz setzt einen freyen Umgang der beyden Geschlechter mit einander voraus; und diesen Umgang, den unsere Sitten der christlichen Religion und der Ritterschaft verdanken, konnte von jeher die Eifersucht der Morgenländer bey ihrer Vielweiberey eben so wenig zulassen, als ihn die Zucht der Griechen bey ihrer republikanischen Freyheit verstattete.

Bey den Griechen war der gesellschaftliche Tanz der gymnastische, und dieser war ein Tanz unter Männern; denn er hatte die bloße Uebung des Körpers zur Absicht, und seine Bestimmung war ganz kriegerisch. Seine Bestimmung war also sehr ernsthaft. Jeder andere, an dem auch Weiber Theil nahmen, war zum Vergnügen bestimmt, und da sich die freye Griechin von selbst davon ausschloß, und der Grieche nur seine gesellschaftlichen gymnastischen Tänze kannte: so konnte er nicht anders als theatralisch seyn.

Wie verschieden erscheinen hier unsere heutigen Sitten von den alten griechischen in einem so kleinen und unscheinbaren Abschnitte des geselligen

Lebens, als der Tanz ist! Bey ihnen strebte er nach Männlichkeit, bey uns strebt er nach Weichlichkeit. Man sehe aber auch unsere schlaffen Jünglinge neben der griechischen Heldenjugend. Auf solche Betrachtungen stoßen wir oft auf dem Wege der Kunstphilosophie!

Einhundert und zweyundvierzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Theatralischer Tanz. Ballet.

— Der theatralische Tanz ist zum Vergnügen der Zuschauer bestimmt. Die Tänzer tanzen nicht zu ihrem eigenen Vergnügen; sie belustigen sich nicht, sie sollen sich nur zu belustigen scheinen. Dieser Tanz ist also eine Nachahmung der Natur. In dem gesellschaftlichen Tanze wollen die Tänzer einander, in dem theatralischen sollen sie den Zuschauern gefallen, und sich einander nur zu gefallen scheinen. Zu dem Erstern wirken so viele persönliche Reize mit; es wird durch die Vorliebe der Tänzer zu einander so sehr begünstigt, daß hier der Wunsch, den Geschmack seines Mittänzers zu befriedigen, gar wohl erfüllt werden kann, ohne daß der Tanz das Höchste der Kunst zu erreichen braucht. In dem theatralischen Tanze kommen alle diese persönlichen Hülfsmittel dem Tänzer nicht zu Hülfe.

Sein Tanz soll bloß als schönes Kunstwerk alle Forderungen der Kunst erfüllen, und der unbefangenen Menge der Zuschauer, die die Repräsentanten des gebildetsten Geschmacks sind, einen schönen Tanz in seiner ganzen Reinheit und Allgemeinheit darstellen. Sie müssen also seine Schönheiten verstärken und idealisiren.

So sind unsere Theaterballete. Sie sollen die Natur nachahmen; und da sie also schöne Kunstwerke sind, so müssen sie verschönern und idealisiren. Sie können Nazionaltänze seyn, masurische, sicilianische, Allemanden; aber nicht ganz solche, wie sie von dem Volke selbst, unter sich, getanzt werden. Es ist genug, daß man an ihnen ihren Nazionalcharakter erkennt; der Virtuose und die Virtuosin müssen ihnen einen Kunstwerth geben; sie müssen also in der Nachahmung eine Verschönerung erhalten. Diese darf selbst unsern gewöhnlichen gesellschaftlichen Tänzen, der Menuet, der Polonaise, der Anglaise rc., nicht fehlen, wenn sie auf dem Theater in einem Ballete nachgeahmt werden. Ich habe vor vielen Jahren ein Ballet zu der sonst elenden Oper: le Feste galante, gesehen, das ein

venezianisches Karneval vorstellte. In dem Balle, das zu diesem Karneval gehörte, kamen auch Menuetten vor; und die erste Tänzerin, Signora Manzanina, tanzte die ihrige nicht als einen wirklichen gesellschaftlichen Tanz, sondern in dem wahren Geiste des Ballets mit Verstärkungen, die die Optik des Theaters erfodert, und mit Verschönerungen, die die nachahmende Kunst verlangt. Die übrigen tanzten, als wollten sie sich auf einem Balle auf ihre eigene Hand belustigen. Solltest Du es glauben? meine Julie! diese letztern erhielten den Apfel. Viele schöne Damen, die es sich bewußt waren, daß sie auch eine Menuet tanzen könnten, traueten sich in einem Fache, worin sie so gut zu Hause zu seyn glaubten, Kennerschaft genug zu, das Kunstwerk der Virtuosin zu verdammen; denn sie fühlten, daß sie es so nicht würden gemacht haben.

Das, was ich Dir bisher beschrieben habe, ist das gemeine Ballet, das bloß den gesellschaftlichen Tanz nachahmt, das seine besondern Regeln haben muß, welche eine eigene Kunst ausmachen, die ich die Orchestik oder die theatralische Tanz-

kunst zum Unterschiede von der gewöhnlichen gymnastischen und gesellschaftlichen Tanzkunst nennen will.

Das Ballet hat aber noch eine weitere Ausbildung erhalten, wozu die Keime eben so, wie zu dem künstlichen Tanze überhaupt, in dem ursprünglichen Tanze des rohen Naturmenschen liegen. Dieser sucht durch seine Gebehrden und Bewegungen, die er mit Musik und Gesang begleitet, Begebenheiten darzustellen, die ihn und seine Brüder interessiren. Zu diesem rohen Gebehrdenspiel war Tanz, Musik und Gesang mit einander verbunden. So wie diese, ein jedes nach seiner eigenen Natur, immer weiter ausgebildet wurde, und nach und nach zu einer für sich bestehenden Kunst gedieh, mußte natürlich eine Trennung der ursprünglichen Bestandtheile des ganzen Spieles erfolgen. Der Gesang ward Poesie, und diese bewegte sich in ihrem eigenthümlichen Gebiethe; der Tanz behielt, nachdem der Gesang in seinem Kreise verstummt war, bloß die Begleitung der Musik, die nun in die sich immer mehr vervollkommnenden Instrumente, die Leyer und die Flöte, übergegangen war. Dieser Tanz, der, verbunden mit Gebehrdenspiel, eine vollständige in-

teressante Handlung darstellt, ist unser pantomimisches Ballet.

Die Künste trennen sich, wenn sie vervollkommnet werden, und vervollkommnen sich geschwinder, wenn sie getrennt sind. Ob sie zusammen vereinigt, obgleich unvollkommner, nicht eine größere Wirkung hervorbringen, als wenn sie, obgleich vollkommner, abgesondert und einzeln wirken, das ist eine andere Frage, die ich hier übergehen kann. Genug, daß eine jede das, was ihr durch ihre Trennung von den verschwisterten Künsten abgeht, durch die Erhöhung ihrer eigenthümlichen innern Kraft zu ersetzen suchen muß. Ob aber eine jede in ihrer Natur die Kraft besitze, die zu ihrer beabsichteten Wirkung erfoderlich ist, — diese Frage darf bey dem pantomimischen Ballete nicht ganz bey Seite gelegt werden; denn ohne ihre Beantwortung läßt sich sein Werth nicht genau bestimmen. —

Einhundert und dreyundvierzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Pantomimisches Ballet.

Du wunderst Dich, meine Julie! daß man an dem hohen Werthe des pantomimischen Ballets auch nur zweifeln könne, und daß man ihn erst noch bestimmen müsse. Dir scheint er so ausgemacht, daß Du nicht begreifst, wie hier noch etwas zu bestimmen übrig ist. Du erinnerst mich an einen Vestris, an eine Vigano, diese großen Ballettänzer, an einen Noverre, den ersten Balletdichter unserer Zeit. Die Götter bewahren mich, daß ich diesen großen Virtuosen das kleinste Blatt ihres sauererrungenen Kranzes streitig mache. Ich gehöre nicht zu denen, die, wie jener französische Minister, in Deinem Noverre nichts weiter als einen Tanzmeister zu sehen wissen, und ich lasse seine Antwort: „ich bin ein Tanzmeister, wie Voltaire ein „Schreibmeister ist,“ gern gelten. Ich will

also dem Balletcompositeur sein höheres poetisches Verdienst nicht absprechen; ich will den Dichter mit dem bloßen Tänzer nicht verwechseln; er soll denken, dichten, schaffen; aber, was er dichtet und schafft, wird immer nur das Werk einer untergeordneten Gattung seyn. Das ist es, was ich behaupte, und worüber ich mich, wie ich wohl sehe, bey Dir rechtfertigen muß.

Ich gehe von dem Grundsatze aus, daß man von einem Werke der Kunst mit Recht den höchsten Grad der Wirkung verlange, dessen es fähig ist. Das pantomimische Ballet soll ein dramatisches Werk seyn; es soll alle Wirkungen der dramatischen Kunst haben. Hat nicht Noverre Voltairens Trauerspiel: Semiramis, in die Pantomime eines Ballets übersetzt, von dem er uns die größte tragische Wirkung verspricht? Darüber läßt sich der größte Theil der Zuschauer gern täuschen. Er fühlt sich entzückt, und bemerkt nicht, daß es weit weniger die interessante Handlung der Pantomime, als der Zauber der Musik, die sie begleitet, die Pracht der Dekorazionen, welche die Bühne verschönern, die Grazie und vielleicht die schwere

Kunst des Tanzes ist, welche seine Bewunderung erregen — kurz, daß es alles Andere, nur nicht das dramatische Interesse ist, dem er seine Entzückung verdankt.

Die ganze Gewalt des Gebehrdenspiels kann nur als sichtbarer Ausdruck der Empfindungen, als äußeres Zeichen innerer Zustände des Gefühls, des Denkens, des Begehrens und Verabscheuens wirken. Es ist bloß die Natursprache des Ausdrucks, und kann also keine Bilder darstellen, und noch weniger Gedanken mittheilen. Das pantomimische Ballet kann also eigentlich nur eine Reihe von Zuständen und Empfindungen ausdrucken. Das hat mancherley Folgen, die Anfangs bloß ungünstig sind, aber bald sehr schädlich werden können.

Die erste natürliche Folge davon ist, daß das pantomimische Ballet eine bloße Darstellung von lauter Zuständen und Situazionen ist. Denn die Verbindungen dieser Zustände und der Uebergang des einen in den andern geschieht durch unsichtbare Gedanken, die nur durch die Rede können offenbart und zur Kenntniß des Zuschauers gebracht werden.

Diese Beschränktheit der Pantomime hat wieder eine andere Folge, wodurch die Handlung einen beträchtlichen Theil von ihrem Interesse verlieren muß. Die Sittlichkeit einer Empfindung und eines Zustandes hängt vorzüglich von den unsichtbaren Ursachen ab, aus denen sie hervorgehen, so wie von der Seite des Gegenstandes, die sie wirkt. Der Gegenstand selbst kann sichtbar seyn: er ist eine handelnde Person; aber in dieser Person vereinigen sich mehrere Eigenschaften, die bloß mit dem Verstande gefaßt, und durch keine Kunst den Augen können sichtbar gemacht werden. Wir sehen die Phädra den Hypolitus liebkosen; wir urtheilen, daß sie in ihn verliebt ist: aber woher wissen wir, daß sie seine Mutter und er ihr Sohn ist? Und gleichwohl hängt davon gerade das Tragische ihrer Situazion ab.

Hier ist die Eigenschaft, welche auf die Empfindungen, die die Pantomime ausdruckt, einen wesentlichen Einfluß hat, ein sittliches Verhältniß, ein Verstandeswesen, das ganz außer dem Gesichtskreise des körperlichen Auges liegt, das also mit allen seinen Wirkungen in der stummen Pantomime verloren geht.

Durch diese Beschränktheit muß die Gebehrdensprache nothwendig so mangelhaft werden, daß sie unmöglich in die Darstellung der Handlung die gehörige Verständlichkeit bringen kann, von der ihre dramatische Wirkung abhängt.

Das ist nicht weniger der Fall, wenn der Wechsel der Empfindung von verschiedenen Gedankenreihen in der Seele abhängt. Bald führen die Sophistereyen der Leidenschaft die Phädra zu einiger Hoffnung, bald stürzen sie ihre bessern Ueberlegungen in die tiefste Verzweiflung. Diese Hoffnung, diese Verzweiflung mag die Gebehrdensprache der Pantomime ausdrucken; denn es sind Leidenschaften, und haben also ihren verständlichen Naturausdruck. Wie soll sie aber die unsichtbaren Gedanken ausdrucken, die zu diesen Leidenschaften führen, und die einzigen unentbehrlichen Vereinigungsmittel sind, ohne die kein Uebergang der einen Leidenschaft in die andere begreiflich ist?

Du siehst, wie hier in dem pantomimischen Ballet der Verstand und die Vernunft ganz unthätig gelassen werden; denn es zeigt uns weiter nichts, als daß die Leidenschaft da ist; wie sie entstanden, wie

sie allmählich geworden ist, davon sagt es uns nichts, davon kann es uns nichts sagen. Und das ist gleich, wohl das, was wir am liebsten wissen möchten.

Der Verstand geht also bey dem Gebehrdenspiele der Pantomime leer aus. Das ist aber noch nicht das Schlimmste; denn auch dem Herzen wird sein Antheil an der Handlung verkürzt, und dem Gefühle wird ein beträchtlicher Grad seiner Wärme entzogen, derjenige nämlich, den beyde durch den Gedanken an den innern Kampf der bewegten Seele und an die allmähliche Annäherung zu einer siegenden Empfindung gewinnen, die allein das Interesse auf die Fortschritte der Handlung gespannt erhalten kann.

Wie tief steht schon in diesem Betracht das pantomimische Ballet unter den dramatischen Werken der redenden Kunst! Es ist so wenig dem Interesse, als dem Vergnügen des Verstandes, des Gefühls und des Herzens günstig. Und das mögen seine Freunde wohl dunkel gefühlt haben; denn sie sind auf verschiedene Mittel verfallen, um es auf der Schaubühne zu erhalten; bald hat man ihm eine fremde Unterstützung zu verschaffen gesucht, bald hat man ihm eine untergeordnete Rolle angewiesen.

Das Erstere hat Roußeau — ich weiß nicht ob im Ernst oder im Scherz — vorgeschlagen. Er will nämlich, daß die sichtbare Akzion der Tänze auf dem Theater durch eine unsichtbare Deklamazion hinter dem Theater unterstützt werde. Ich sehe aber zuvörderst nicht recht, wie man es wahrscheinlich machen wolle, daß Tänzer mitten in ihren Anstrengungen bey den Irrgängen des Tanzes mit einander reden können. Wenn wir indeß diese Unwahrscheinlichkeit übersehen wollten: was würde hiernächst aus den berathschlagenden, überlegenden, debattirenden Scenen werden, auf die, wie wir gesehen haben, so Vieles ankömmt, und die keinen lyrischen Ton haben, und also auch keine orchestischen Bewegungen zulassen? Sollen diese ganz wegbleiben? — Dann fällt das pantomimische Ballet wieder in seine alte Beschränktheit zurück; oder soll hier der Tanz ruhen? — Dann könnte der Tänzer eben so gut selbst die Deklamazion übernehmen.

Von dem andern Mittel, womit man das pantomimische Ballet hat zu erhalten gesucht, hat man wirklich Gebrauch gemacht. Es ist nämlich auf unsern Operntheatern gewöhnlich, die Leere der Zwi-

schenakte mit Tanz auszufüllen. Ein solches Ballet würde von der größten Wirkung seyn, wenn es allen Foderungen der Kunst entspräche. Es müßte sich nämlich an den Ausgang eines jeden Akts anknüpfen, in dem Tone deßelben fortfahren und die letzte Hauptempfindung durch orchestische Bewegungen ausmahlen. Daß dieses nicht unmöglich sey, haben bereits einige Beyspiele, wiewohl immer noch sehr seltene, dargethan. Die glücklichste Ausführung dieser Idee, die mir bis jetzt vorgekommen ist, habe ich in der Oper Montezuma gesehen. Die spanischen Soldaten haben die Mauern von Mexiko erstiegen, durchrasen die Straßen mit den Waffen in der Hand und metzeln Alles nieder, was sie in ihrem Wege finden. Die entsetzten Mexikaner fliehen mit dem Angstgeschrey: fuggiamo, o giorno orribile! In diesem Augenblicke mischen sich spanische und mexikanische Tänzer unter einander, um die Scene der Angst und des Grauns durch Tanz auszumahlen. Ein solches orchestisches Gemählde würde der Triumph der theatralischen Tanzkunst seyn. So würde sich das Ballet mit einem höhern Schauspiele verschmelzen, von dem es Bedeutung und Gehalt er-

hielte, indem es von ihm ausginge und es wiederum durch seine eigenthümlichen Kunstmittel verstärkte und verschönerte.

Wie ganz anders ist das mit dem pantomimischen Ballet, das seine eigene, von der Handlung des Hauptschauspiels ganz verschiedene Handlung hat, deren Theile in das Leere der Zwischenakte eingeschoben werden. Anstatt das Interesse der Haupthandlung zu verstärken, muß es sie schwächen, indem es die Aufmerksamkeit auf eine andere Handlung hinlenkt. Und auch diese wird dem Zuschauer so unterbrochen und zerstückelt gegeben, daß sie alle ihre Wirkung verfehlen muß. Wenn also die Zwischenakte eines dramatischen Werkes doch sollen mit Tanz ausgefüllt werden, so kann man zu diesem Zwecke sich mit jedem noch so bedeutungslosen Ballete begnügen. —

Einhundert und vierundvierzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Pantomimisches Ballet.

Fortsetzung.

— Du giebst also zu, meine Julie! daß das pantomimische Ballet auf der Stufenleiter der Kunst in Vergleichung mit dem eigentlichen Drama eine niedrige Stelle einnehme. Dagegen gestehe ich Dir gern, daß ich die Kunst und Geschicklichkeit, welche seine Ausführung erfodert, aufrichtig bewundere. Nur glaube ich nicht, daß wir nach dieser Art der Bewunderung den wahren Werth eines *schönen* Kunstwerks bestimmen dürfen; denn sonst würden wir das gefährliche Seiltanzen, und die noch gefährlichern Luftspringerkünste an die Spitze aller schönen Künste setzen müssen.

Ich habe aber noch einige andere Gründe, die Dich, wie ich hoffe, meiner Meynung noch geneigter machen sollen, nachdem die vorigen schon so gut

ten Eingang bey Dir gefunden haben. Und diese fasse ich in die allgemeine Bemerkung zusammen: daß das pantomimische Ballet der Sittlichkeit nicht günstig ist.

Es ist schon viel, wenn ein Kunstwerk, das menschliche Handlungen darstellt, die Sittlichkeit nicht befördert; was wird es seyn, wenn seine Gattung sich leicht zur Unsittlichkeit mißbrauchen läßt! Ich verlange nicht, daß ein Schauspiel die Tugend in hochtönenden Sittensprüchen predigen soll, und ich weiß wohl, daß es mit allem diesem moralischen Prunke sehr schlecht seyn kann, ja, gerade durch ihn recht schlecht zu werden pflegt. Ich glaube aber doch nach dem, worüber wir in Ansehung der ästhetischen Sittlichkeit *) eins geworden sind, behaupten zu können, daß ein dramatisches Werk das moralische Gefühl ansprechen müsse. Wie kann es das, wenn es nicht die Charaktere, die Gesinnungen, die Handlungen und die Leidenschaften der Personen in ihrer bestimmten Individualität darstellt?

*) Siehe Th. 1. Br. 42. S. 254 ff.

Wie kann uns ferner ein bloßes Gebehrdenspiel Gesinnungen darstellen? Urtheile des Verstandes, die der Mensch in seinen Handlungen befolgt? Von ihnen hängt indeß wieder die Güte des Charakters ab; wie soll also ein tugendhafter oder lasterhafter Charakter durch die Gebehrdensprache dargestellt werden? Es ist wahr, man kann die Gesinnungen eines Menschen aus seinen Handlungen errathen. Aber dann muß man seine Handlungen erst recht genau kennen. Und das kann man nicht, wenn man bloß ihre sichtbare Außenseite kennt; ihr sittlicher Werth oder Unwerth beruhet auf ihren Bewegungsgründen. Das sind Gedanken, innere Bewegungen der Seele: wie will man diese sichtbar machen?

Aber die Leidenschaften, wirst Du sagen, die haben doch ihren Ausdruck, der jedem Auge verständlich ist. — Im Allgemeinen, Ja! Aber auch in ihrem speziellesten Charakter? Dieser ist dem Auge in der Pantomime um nichts verständlicher, als dem Ohre in der Musik. Und gerade von diesem unsichtbaren und unhörbaren Theile des Ausdrucks hängt die Sittlichkeit der Leidenschaft ab. Um uns nicht durch die Mannichfaltigkeit der Beyspiele zu

zerstreuen, so wollen wir wieder zu der Phädra zurückkehren. Wir sehen ihre Leidenschaft: es ist Liebe; aber ist es die mütterliche, die schwesterliche, oder die Liebe einer Verliebten? ist es eine erlaubte, eine edle, oder eine gesetzlose, unheilige Liebe? Das können wir ihrem Ausdrucke nicht ansehen. Um das zu erfahren, müssen wir die Verliebte hören; denn wir müssen mit ihren Verhältnissen zu dem Geliebten, und mit ihren geheimsten Gedanken bekannt werden; und das können wir nicht durch bloße Gebehrdensprache. Soll sie uns interessant bleiben, so müssen wir wissen, wie ihre strafbare Leidenschaft, ihr selbst unbemerkt, entstanden, und nach und nach zu einer solchen Stärke angewachsen ist, daß sie ihre Vernunft und ihr Gewissen über die Strafbarkeit derselben hat verblenden können; wir müssen wissen, mit welchen Selbsttäuschungen und Sophistereyen sie sich ihr überlassen, und welchen innern Kampf sie bestanden hat, so oft ihr ihre Strafbarkeit einleuchtete. Ohne alles dieses kann die Schuldige keine tragische Person seyn; sie kann kein Mitleid erregen, das wir vor unserm

sittlichen Gefühle rechtfertigen könnten; wir wissen nicht einmal, ob sie schuldig oder unschuldig ist.

Das pantomimische Ballet ist also ohne alle heilsame Wirkung für die Sittlichkeit. Das ist schon schlimm, aber es ist noch nicht das Schlimmste. Bey dem rohen Naturmenschen ist, wie wir gesehen haben, Tanz, Musik und Gesang mit einander vereinigt. So haben ohne Zweifel alle gebildeten Völker begonnen, und so begannen auch die Griechen. In dieser kunstlosen Gestalt waren die drey Musenkünste in ihrer ungetrennten Kraft den allgemeinen Nazionalfesten gewidmet. Sie feyerten die Großthaten ihrer Kriegsanführer und begeisterten zu Heldenmuth, Ruhmbegier und Nazionalstolz. In diesen politischen Tugenden ist die ganze Sittenlehre des Wilden enthalten. Und von diesem Standpunkte gingen die ehrwürdigen Barden aus, um in ihren Nazionalfesten durch Tanz, Musik und Gesang in dem Busen der wilden Horden den Funken der Religion zu entzünden, und durch ihren Zauber ihnen Menschlichkeit und Ehrfurcht vor gesellschaftlichen Gesetzen der Sittlichkeit einzuflößen.

So konnte der Tanz, von Gesang und Rede unterstützt, ein sittliches Schauspiel seyn. Als er aber bey immer zunehmender Verschönerung eine für sich bestehende Kunst ward, fing er an, zu einer blößen Belustigung der Sinne herabzusinken. Er ward endlich ein pantomimisches Schauspiel, das die Lebensgeister der halbtrunkenen Gäste bey den griechischen Gastmahlen in Bewegung setzen mußte. So war der pantomimische Tanz ein bloßes Vergnügen der Sinne selbst bey den geistreichen Griechen; daß er den stumpfen Morgenländern nichts Besseres ist, darf uns nicht wundern. —

Einhundert und fünfundvierzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Pantomimisches Ballet.

Beschluß.

— In Rom war die Pantomime ein öffentliches Schauspiel, und zwar beinahe das einzige, wenigstens das einzige, das allgemeinen Beyfall fand. Das allein schon würde uns einen ziemlich sichern Maaßstab von dem großen Abstande geben, worin die Römer in der Geisteskultur durchgängig hinter den Griechen zurückgeblieben sind, wenn wir ihn nicht schon in der Geschichte und in den litterarischen Ueberresten beyder Völker fänden. Denn es beweiset hinlänglich, daß die Römer in ihren öffentlichen Schauspielen sich wenig über die Befriedigung eines Vergnügens der Sinne erhoben haben.

Ich will gern zugeben, daß die mimische Kunst, durch diesen allgemeinen Geschmack an ihren Produkten, zu einem Grade ist ausgebildet worden,

wovon wir uns jetzt kaum eine Idee machen können. Ich sehe aber auch zugleich, wie sie, durch den herrschenden Hang des Volks, zu einer solchen Art von Vergnügen, zu der größten Unsittlichkeit herabsank, und ich begreife, wie sie so tief herabsinken konnte.

Zuvörderst hat die mimische Kunst nur einen engen Kreis, in welchem sie sich bewegen kann; sie kann nur Empfindungen und Leidenschaften ausdrücken, und ein Schauspiel, welches nichts weiter darstellt, kann unmöglich von einer hinlänglichen Ausdehnung und Dauer seyn, um den Zeitraum auszufüllen, den eine zahlreiche Zuschauerschaft dem theatralischen Vergnügen zu widmen gewohnt ist. Man erzählt uns Vieles von den Wundern des Reichthums und der Beredtsamkeit der römischen Gebehrdensprache; ich habe aber immer noch ihren Lobrednern meinen Unglauben an diese Wunder nicht bergen können.

Man sagt uns, *) der berühmte Roscius, —

*) Macrobius Saturn. L. II. c. 10. Man kann die Stelle in Engels Mimik Th. 1. S. 347. der Länge nach ausgezogen finden.

der also nicht sowohl ein großer Schauspieler, als vielmehr ein großer Pantomime war — dieser Roscius habe dem Cicero die Worte in Gebehrden, so wie Cicero die Gebehrden des Roscius in Worte, übersetzen können. Wenn das wahr seyn soll, so muß die Gebehrdensprache der römischen Pantominien nothwendig willkührliche Zeichen gehabt haben; und das halten auch scharfsinnige und gar nicht leichtgläubige Kunstphilosophen für wahrscheinlich. Zu diesen gehört selbst Engel, dessen Urtheil, wie Du weißt, bey mir von so großem Gewicht ist. Nur hier will es mir nicht gelingen, die Schwierigkeiten zu heben, die seiner Meynung entgegenstehen.

Wenn ich auch gern über Alles wegsehen will, was die Möglichkeit und Mittheilbarkeit einer Gebehrdensprache für den ganzen Reichthum einer Wortsprache betrifft; wenn ich annehmen will, daß sie Zeichen für die unsinnlichsten Ideen mit allen ihren feinsten Schattirungen — Zeichen für ihre Deklinazionen und Conjugazionen, ihre Präposizionen und Conjunkzionen gehabt hätte — kurz, daß ihr Wörterbuch und ihre Grammatik eben so voll-

ständig gewesen wäre, als das Wörterbuch und die Grammatik der Wortsprache; so würde ich immer noch bey der Frage anstoßen, wie sie hat so allgemein verständlich werden können, und wie sich die Zuschauer haben lieber der sauern Arbeit unterziehen wollen, dem Pantomimen seine Gedanken mit gespannten Augen anzusehen, als sie sich ohne Anstrengung von dem Schauspieler gleichsam von selbst durch die Ohren zuführen zu lassen?

Da die Zeichen dieser Sprache willkührlich sind, so müssen sie auch convenzionell, und, bey der großen Menge zu bezeichnender Begriffe, nicht wenig zahlreich seyn. Daß sie die spielenden Pantomimen unter sich verabredet, und in ihrer Gesellschaft fortgepflanzt haben, daß sie willig gewesen sind, sie zugleich mit ihrer Kunst zu erlernen: das begreife ich. Aber das begreife ich nicht, wie das ganze Volk sich habe willig finden können, neben ihrer Wortsprache eine weit schwerere Gebehrdensprache zu weiter keiner Absicht zu erlernen, als um sich alle Woche ein- oder ein Paarmahl die Zeit vor dem Theater zu vertreiben. Man sagt, daß schon im vierzehnten Jahrhunderte in manchen Klöstern

eine Fingersprache soll im Gebrauch gewesen seyn, die sehr künstlich und weitläuftig war. Die armen Klosterbrüder erfanden und lernten sie mit vieler Mühe, um das Gebot des Stillschweigens zu umgehen und sich das Vergnügen eines geheimen Gesprächs zu verschaffen. Das war ein Werk der Noth in einem kleinen Kreise; was konnte aber einem ganzen Volke einen so mühsamen Behelf bey seinen öffentlichen Belustigungen aufdringen?

Es bleibt mir also immer noch ein Räthsel, wie die mimische Kunst ein ganzes Schauspiel vollständig habe darstellen können. Wenn sie das aber nicht kann, so muß das pantomimische Ballet nothwendig in einen sehr kurzen Zeitraum zusammenfallen. Wie wird man ihm nun eine Ausdehnung geben, mit der es so viele Stunden ausfüllen könne, als der Zuschauer vor der Schaubühne zuzubringen gewohnt ist? Unsere Balletttänzer geben ihm diese Ausdehnung durch eingeschaltete Tänze, die der Compositeur aus der Haupthandlung des pantomimischen Ballets zu entwickeln sucht. Diese Tänze bezaubern uns oft durch ihre Kunst, durch ihre Schönheit, durch ihre Grazie. Wenn sie nun zwar in dieser reizenden

Gestalt den Augen gefallen, so lassen sie doch mit allem diesem Sinnenzauber den Geist und das Herz leer. Das Vergnügen, das sie gewähren, entspricht also wohl nicht der ganzen Würde der menschlichen Natur; indeß ist es doch immer noch ein unschuldiges, und es macht unserer geistigen und sittlichen Kultur Ehre, daß wir nichts Schlimmeres dulden.

Wie aber? wenn der Pantomime ein verderbtes Volk befriedigen soll, ein stolzes, gebieterisches, ungebildetes Volk, dessen große Masse seinen ursprünglichen Zustand der rohen Unkultur nie verlässen, das in seiner Hauptstadt die Schätze der bekannten Welt durch Raub, Plünderung und blutige, ungerechte Kriege zusammengehäuft hat, ohne den Sinn zu haben, sie anders, als durch ausschweifenden Luxus und weichliche oder thierische Sinnlichkeit zu genießen, dem endlich geistreiche, aber verachtete und unterjochte Sklaven ihre Musenkünste zugeführt haben — wie? wenn er einem solchen Volke gefallen soll? Und ein solches war das römische, nachdem der kriegerische Geist von seinen Reichen und Großen gewichen war, und der allgemeine Despotismus seinen ruhigen Sklaven kei-

nen andern Genuß, keinen andern Uebermuth mehr übrig ließ, als den Genuß und den Uebermuth der Wollüste.

Ein reiner Sinn wendet sich mit Ekel und Abscheu von den schändlichen und üppigen Bildern weg, die dem hohen und niedrigen Pöbel der Hauptstadt des römischen Reiches von den verächtlichen Dienern ihrer Lüste mußten vor die Augen gebracht werden; und er müßte den billigen Wunsch aufgeben, von dieser tiefen Verderbniß den Beweis zu führen, wenn sie nicht aus andern Erscheinungen hervorleuchtete, die uns die züchtige und strengere Geschichte aufbehalten hat. Dahin gehört die Schande, womit die Gesetze sich genöthigt sahen, die Mimen zu brandmarken. Sogar die ersten Stände des Staats, die Senatoren und Ritter, waren schon so tief gesunken, daß sie sich des vertrautesten Umganges mit ihnen nicht schämten, und wie verderblich für die öffentlichen Sitten mußten sie gleichwohl geworden seyn, wenn der Kaiser Tiber, der seine Schande auf der Insel Caprea verbarg, doch die Schmach ihrer Verworfenheit so stark fühlte, daß er das Gesetz gab, worin den Senatoren ver-

bothen wurde, die Pantomimen in ihren Häusern zu besuchen, und den Rittern, wenn sie auf den Straßen erschienen, sich um sie her zu versammeln.

Allein wie ohnmächtig sind die Gesetze, um den allgewaltigen Strom allgemein verdorbener Sitten aufzuhalten! Das Uebel war unheilbar geworden; anstatt abzunehmen wuchs es mit jedem Jahre. Die Diener ihrer schändlichen Vergnügen waren den Römern so theuer und unentbehrlich geworden, daß man, als im Jahr 169 bey einer Hungersnoth alle Fremden aus der Stadt entfernt wurden, allein die fremden Tänzerinnen ausnahm, und dieser waren nicht weniger als drey tausend.

So verderbt und verderblich, wirst du sagen, mögen die pantomimischen Tänzer in dem entarteten Rom gewesen seyn; sie sind es aber bey uns nicht. — Es würde ungerecht seyn, diesen Vorzug unserer Zeiten zu verkennen. Man kann zugestehen, daß unser durch Religion und Sittlichkeit gebildetes Gefühl das größere Uebel von uns entfernt hält; aber darum auch das kleinere in der Gegenwart, und die Gefahr des größern in der Zukunft? Alles, was den Zuschauer vor dem Tanztheater fesseln

kann, ist bloß für die Sinne berechnet; es kann durch seine sichtbaren Blendwerke bezaubern. Die Schönheit, Größe und Täuschung der Dekorazionen, die Pracht, die überall in Erstaunen setzt, das Reizende in den lebendigen Gemählden der tanzenden Grupen, der Glanz der Beleuchtung und die sinnreiche Vertheilung der Lichtmassen — alle diese theatralischen Wunder reden nur zu den Sinnen. Wie aber? wenn die Sinne durch die täglichen Verstellungen des Tanztheaters gegen diese Eindrücke abgestumpft werden? Und werden sie das nicht bey einem Volke, das täglich nur Brod und Schauspiele verlangt? Darf man sich dann wundern, da nichts so sehr ermüdet als Glanz und Pracht, wenn man den erschlafften Geschmack des übersatten und abgespannten Zuschauers durch neue Bilder wieder zu beleben sucht, und diese nach dem herrschenden Geschmack der Zeiten wählt? Wenn diesen nun schon ein immer zunehmender Hang zu einer freyen und dreisten Enthüllung ankündigt, die einem feinern sittlichen Gefühle trotzt: wird das pantomimische Ballet nicht den Wünschen solcher Zuschauer entgegen kommen, und seine reizenden

Gestalten mit so wenig gediegener und leicht beweglicher Luft bekleiden, als gerade nöthig ist, um allenfalls den Schein einer Verhüllung beyzubehalten. Man sagt, daß es bereits in Paris mit der Bekleidung in den pantomimischen Balletten dahin gediehen sey. Wenn wir in diesem, wie in der Vollkommenheit der ganzen Gattung, hinter unsern Meistern zurück sind, so will ich das gern unserer weiblichen Sittlichkeit, Zucht und Religiosität zuschreiben; ein großer Theil dieses Verdienstes gehört indeß gewiß der größern Seltenheit dieser Schauspiele an, deren Genuß uns bey weitem nicht alle Tage vergönnt ist.

Wozu dient uns aber die Gebehrdensprache, wenn sie so unvollkommen ist, daß sie wenig Bilder und gar keine Gedanken ausdrucken kann? — Sie hat immer noch den unverkennbarsten Nutzen. In der Natur ist sie das zwar traurige, und doch unentbehrliche Surrogat der Wortsprache für die Unglücklichen, denen der Gebrauch dieses wohlthätigern Mittheilungsmittels versagt ist; in der Kunst unterstützt sie durch ihre Versinnlichungskraft die Gewalt des Vortrages, dem der Schauspieler

durch die Rede Vollständigkeit, Bestimmtheit und Verständlichkeit giebt. Die Mimik bleibt also für die dramatische Kunst eine unentbehrliche Wissenschaft. Sie lehrt den Schauspieler seinen Vortrag verstärken, nur daß sie der Pantomime nicht mißbrauche, die Wortsprache zu entbehren. —

Einhundert und sechsundvierzigster Brief.

An den Herrn von Drivers.

Die Baukunst.

— Ich habe Ihrer Julie alle Gründe gesagt, warum ich glaube, daß Verhandlungen über die Baukunst nicht für sie gemacht sind. Meine Gründe haben sie überzeugt. Aber Sie sind baulustig; Sie haben viel gebauet, Sie haben vielerley Gebäude gesehen. Sie möchten also gern eine vollständige Theorie der Baukunst haben. Wenn Sie diese von mir erwarten, so werden Sie sich in ihren Hoffnungen bald sehr getäuscht finden. Denn die Theorie, die ich Ihnen geben kann, darf nur sehr allgemein seyn, und so wird sie Ihnen zwar Grundsätze an die Hand geben, die Ihr Urtheil leiten können, mit denen Sie aber in der Praxis nie ausreichen werden.

Ich kann Ihnen nur von der Baukunst, als von einer schönen Kunst, reden, also nur von

dem, wodurch sie mit den übrigen schönen Künsten verschwistert ist; also nur von der Form ihrer Werke. Was zu der Materie und zu der mechanischen Handarbeit gehört, durch die diese Werke, und selbst die vollkommensten unter ihnen, sich erheben, liegt außer meinem Plane, so wichtig es immer dem Bauaufseher seyn mag.

Die Form ist es überall — in den bildenden Künsten, wie in den praktischen, die, wie die orchestische, zu den Augen reden, — die Form ist es, welche dem sichtbaren Stoffe die Größe, die Schönheit und den Ausdruck giebt, womit ihre Werke das Gefühl ansprechen. Diese Form aber wirkt nur dadurch auf das Gefühl, daß sie ihm einen innern Geist offenbart, der irgendwo in unserer Seele eine Saite anschlägt, die ihm mit Bewunderung, Liebe, Mitleid, Ergötzen, und Wonne entgegenschwingt. Dieser Geist, der in der Rede spricht, in den Gesängen tönt, in dem Gemählde in der Bildsäule lebt, und in dem Tanze taumelt, — dieser Geist ist es, der in uns die Gefühle weckt, denen wir den süßesten Genuß unserer Selbst verdanken. Dieser innere Geist nun, der sich in den todten Stoff

ergießt, ihm seine Bewegung mittheilt, und zu einer großen, schönen oder rührenden Form gestaltet, — eben dieser Geist ist es auch, der das Band der Verwandtschaft zwischen allen schönen Künsten knüpft. Und das darf in der Baukunst nicht anders seyn, wenn sie sich an dieses schöne Chor anschließen will.

Ich weiß wohl, daß ich hier Vielen, und vielleicht auch Ihnen, etwas sehr Unerwartetes sage. Denn wie viele geübte Architekten schränken nicht ihr Studium bloß auf die geometrischen Figuren und die überlieferten Verhältnisse ein, die sie auf ihr Reißbrett bringen? Was hat aber zuerst die Wahl unter diesen so mannichfaltigen Figuren und Verhältnissen bestimmt, und was muß sie noch bestimmen, da die Fläche und der Körper so unendlich viele annehmen kann, und selbst die Baukunst so ganz verschiedene zuläßt?

Ich will gern zugeben, und ich habe mich selbst Anfangs allein darauf beschränkt, daß die Wahl einiger Linien, Figuren und Verhältnisse an einem Gebäude durch das erste und gemeinste Bedürfniß konnte bestimmt werden. Die Festigkeit, ohne wel-

che man sich in einem Gebäude nicht konnte sicher glauben, erfoderte allerdings gerade Linien und einen senkrechten Stand in den Wänden und Pfeilern, *) so wie einen waagerechten in den Schwellen und Trägern. Die Bequemlichkeit bestimmte, wiewohl nur im Allgemeinen, die Höhe und Breite der Thüren und Fenster, so wie an diesen letztern das Maaß ihrer Brüstung. Aber schon die Figur der Stützen, was hat diese dem Architekten aufgedrungen? Warum zieht die Kunst die runde Säule dem eckichten Pfeiler vor? und wenn sie unter diesen noch den viereckichten zuläßt, warum verwirft sie in ihren Pfeilern das Dreyeck, das Fünfeck und jedes andere Polygon? —

*) Siehe Th. 1. Br. 16. S. 86.

Einhundert und siebenundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die Baukunst. Fortsetzung.
Sie ist eine ganz schaffende Kunst.
Ihre Ideale.

— Sie haben also nichts dawider, mein lieber Drivers; daß uns noch immer ein weites Feld der Wahl für die Form der Theile eines Gebäudes offen sey, so lange es uns nur um die Befriedigung eines so gemeinen Bedürfnisses, wie Sicherheit und Bequemlichkeit, zu thun ist? Zu den Säulen z. B. konnten uns eine unzählige Menge von Figuren diesen alltäglichen Dienst thun; die Kunst verwirft sie alle und hält sich an Eine; denn sie zieht die runde vor, und läßt nur in seltenen Fällen die viereckichte zu. Warum das? — Diese Frage kommt allemahl vor, sobald von einiger vernünftigen Wahl die Rede ist. Sie werden doch aber nicht wollen, daß die Kunst in ihrem Verfahren blindlings zugreife. Wie könnte sie so noch Kunst bleiben?

Sie muß also in dieser Wahl von einem hö- hern Zwecke geleitet werden, von einem Zwecke, der außer dem Kreise des gemeinen Nutzens liegt. Dieser muß daher weder die Befriedigung eines kör- perlichen Bedürfnisses seyn, noch durch bloße kör- perliche Kräfte erreicht werden können.

Hier treten wir in das Gebiet der schönen Baukunst. Wir unterscheiden deutlich die schöne oder ästhetische Baukunst von der gemeinen. Diese arbeitet bloß für das alltägliche Bedürfniß; jene erschafft Werke, die durch ihre bloße Betrach- tung angenehme Empfindungen wecken. Es ist also die, deren Absichten auf kein körperliches Bedürf- niß gehen, und die ihre Zwecke nicht durch bloße körperliche Kräfte ausführt. Ihre Werke sind für den geistigen Theil des gebildeten Menschen be- stimmt; der Architekt soll für das geistige Vergnü- gen arbeiten; er soll den Schönheitssinn und das Gefühl befriedigen. Das kann nur ein Geist mit schöpferischem Genie.

Stutzen Sie nicht vor einer so hohen Foderung, die aber auch dem, der sie erfüllt, den gerechtesten

Anspruch auf die höchste Bewunderung giebt. Ich rede von dem Architekten, der seinen Nahmen in seinem ganzen Umfange verdient. Von diesem behaupte ich, daß er seine Werke schaffe, ja, daß er im weit eigentlichern Sinne ihr Schöpfer sey, als jeder andere bildende Künstler der Schöpfer der seinigen ist.

Ich habe Ihrer Julie schon einmahl geschrieben, daß die Baukunst für ihre Werke kein Urbild in der Natur habe, und daß sie also nichts in der Natur nachahme. Da also für sie kein äußeres Muster vorhanden ist, so muß der Architekt die Bilder seiner Formen aus sich selbst hervorbringen; und da er nicht nachahmt, so muß er schaffen. *)

Aber warum schaffen die übrigen bildenden Künste nicht auch? — Sie schaffen allerdings, denn ihre Ideale sind Geschöpfe ihres bildenden Verstandes. Der Mahler und der Bildhauer finden die Charaktere ihrer Götter und Menschen in ihrem Innern; aber zu der sichtbaren Bekleidung, womit sie diese Charaktere versinnlichen, müssen sie die Elemen-

*) S. Th. I. Br. 23. S. 138.

te aus der Natur nehmen. Diese finden sie in der menschlichen Gestalt; denn durch sie offenbart sich ein innwohnender belebender Geist; vornehmlich spricht er aus ihren kleinsten Zügen. Wie soll aber ein so beschränkter Verstand, wie der menschliche, die Gestalt und die Züge erschaffen, die aus der innern, unsichtbaren, unergründlichen Organisazion hervorgeht, aus dieser Organisazion, die durch ihr verborgenstes Gewebe sich mit dem lebendigen Geiste verbindet?

Der Mahler und Bildhauer muß also das aus der Natur nehmen, was er nicht selbst schaffen kann. Der Architekt muß die Gestalt seines Werkes selbst schaffen; denn er findet dazu kein Urbild in der Natur.

Hier sehen Sie einen überraschenden Unterschied zwischen der Baukunst und ihren übrigen bildenden Schwestern; sie schafft, die andern ahmen nach. Sollte man ihr nicht schon darum vor ihnen die Palme reichen? — Doch wir wollen nicht zu voreilig mit der Austheilung unsers Ehrendankes seyn. Vielleicht gewinnen die Mahlerei und Bildhauerkunst auf einer andern Seite das wieder-

was sie auf dieser gegen die Baukunst verlohren haben. Wie werden sie das? Ich glaube, durch ihre Darstellung des Idealen.

Ich habe mich schon lange nach dem Orte gesehnt, wo ich Ihnen meine Speculazionen über dieses so gepriesene Höchste der Kunst so deutlich machen könnte, als es oft durch unbestimmte Begriffe verdunkelt wird, und ich glaube ihn hier gefunden zu haben. Diese kurze Digression wird uns zwar etwas von unserm Wege abführen, sie wird uns aber bald wieder dahin zurück bringen.

Es mag allerdings paradox klingen, daß ein Werk der Baukunst ganz das Werk des Künstlers ist, und doch den andern bildenden Künsten in der Darstellung des Idealen nachstehen soll. Eine genauere Bestimmung der Begriffe wird uns aber diesen scheinbaren Widerspruch vereinbar machen.

Wir setzen das Ideale der gemeinen Natur entgegen, so wie wir sie in der Wirklichkeit finden. Diese lernen wir aus der Erfahrung kennen. Wie gelangen wir also zu dem Idealen? Wie anders als durch den Verstand? Dieser bringt in sich

die Idee davon hervor, die die Kunst durch ihre eigenthümlichen Mittel versinnlichen muß. Diese Idee schafft der Verstand zu dem Zwecke der Kunst, und dieser ist, angenehme Empfindungen zu wecken. Er sondert also in seiner Idee Alles von ihrem Gegenstande ab, was diesem Zwecke entgegen ist. Dadurch wird die Idee allgemein; sie steht ohne alle ungefällige Schranken da; aber, wohl bemerkt, nicht ohne alle überhaupt, sondern nur ohne die ungefälligen, das ist, ohne die, welche dem Zwecke des Kunstwerks entgegen sind.

Wie thut der Verstand das in der Baukunst? Das, was in ihren Werken, so wie sie in der gemeinen Wirklichkeit angetroffen werden, ein unangenehmes Gefühl weckt, ist die Wahrnehmung menschlicher Bedürfnisse, ekelhaften Schmutzes und peinlicher Unbequemlichkeit; es sind die Zeichen von Knechtschaft, von Zwang und Beschränkung, die das Gebäude erniedrigen, weil sie seinen Bewohner herabwürdigen. Das schmutzige Haus eines Leibeigenen kündigt durch seinen engen Raum, durch seine unbequemen und unregelmäßigen Abtheilungen, durch seine ekelhaften Bekleidungen und Umgebungen einen

gedrückten und herabgewürdigten Bewohner an, der unedel ist, wenn er sich darin nicht unglücklich fühlt, und unglücklich, wenn ihn sein Zustand empört. Selbst das gemeine Bürgerhaus, worin Alles einem niedrigen Geschäft, der einzigen Bequemlichkeit einer geisttödtenden Arbeit, dem Gewinn eines ermüdenden Gewerbes aufgeopfert ist, hindert den Genuß des Wohlgefühls, den ein Gebäude gewähren muß, wenn es das Werk einer schönen Kunst seyn soll. Alles dieses Ungefällige muß der Verstand des Architekten von dem Bilde seines Gebäudes absondern, wenn er es dem Anschauer zu einem angenehmen Genusse darstellen will. Ein solches Bild darf nichts von Erniedrigung und Abstumpfung in dem Hausbewohner ankündigen, nichts von den gemeinen Bedürfnissen, deren niedrigere körperliche Zwecke der Nützlichkeit, den höhern geistigen Zwecken der Ordnung, Symmetrie und Schönheit im Wege stehen. So wird er sich von Abstraction zu Abstraction bis zu dem höchsten seiner Kunst erheben, zu dem ganz der Schönheit gewidmeten Tempel, der durch seine unvermischte, von keiner Ahndung eines gemeinen Bedürfnisses

entweihete Form die Allgenugsamkeit einer seligen Gottheit ankündigt. Dieses Werk ist das höchste Ideal der Baukunst; es ist das sichtbare Ideal von einem unsichtbaren. Das Genie des Phidias hat so gut in der Wohnung der Athene ihre Gottheit abgedruckt, als in ihrer Gestalt.

Ich sage: das höchste Ideal, und ich verstehe unter diesem das Vollkommenste ohne alle Schranken; denn es kann Ideale von besondern Gattungen und Arten der Vollkommenheit geben, die durch gewisse Schranken bestimmt werden. So kann eine reinliche, heitere ländliche Wohnung ein Aufenthalt würdiger und zufriedener Armuth seyn, ein kleines aber nicht enges Haus in der Stadt auf einen Bewohner deuten, der in einer geselligen oder einsamen, betrachtenden Abgeschiedenheit lebt. Ein Gebäude, dem irgend ein solcher Charakter eingedruckt ist, den der Verstand ohne mißfallende Beschränkungen und entweihende Bedürfnisse in einer allgemeinen Idee gedacht und die Kunst in einer verständlichen Form sichtbar gemacht hat, — ein solches Gebäude ist ein Ideal seiner Gattung.

Von diesem Ideale behaupte ich nun, daß es

die Baukunst nicht ganz so klar und ergreifend darstellen kann, wie die Mahlerey und Bildhauerkunst. Wenn diese ihre idealischen Charaktere sichtbar machen: so bekleiden sie das Innere des Geistes mit dem Aeußern des menschlichen Körpers; sie machen in dem menschlichen Körper die Macht, die Hoheit, die Würde, den Liebreiz, die Majestät und ähnliche Vollkommenheiten sichtbar. In ihm erscheint aber der innere Geist am vernehmlichsten; denn dieser Geist ist eine inwohnende, innere, belebende Kraft, die in jeder Fiber des sichtbaren Körpers lebt, aus jedem Zuge der ganzen Gestalt strahlt, in jeder Spur der beginnenden oder sinkenden Bewegung wirkt. Das Unsichtbare des Werks der Baukunst ist ein äußeres Prinzip, das nur nach seinen allgemeinsten Eigenschaften kann gedacht werden; das Gebäude selbst ist eine feste, unbewegliche Masse, aus deren Form man bloß seine Bestimmung schließen, und aus dieser den innern und äußern Zustand seines Bewohners, die Art und den Grad des Glücks dieses Bewohners, so wie seinen sittlichen Werth ahnden kann.

Vielleicht, werden Sie sagen, können aber die

Werke der Baukunst, gerade wegen dieses Mangels an klarer Bestimmtheit, durch ihren Charakter desto kräftiger und tiefer auf die dunklern Gefühle wirken. Und so ist es. Wie sie das können? das muß uns eine nähere Betrachtung ihres Charakters lehren, die ich aber auf meinen nächsten Brief verspare; sie würde den gegenwärtigen, schon so langen, noch länger machen. —

Einhundert und achtundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Charaktere der Gebäude.
Von den ästhetischen Charakteren überhaupt.

— Ich hatte Ihnen gesagt, mein lieber Drivers! daß sich die Baukunst ~~durch~~ den interessanten Charakter ihrer Werke an den Chor aller übrigen schönen Künste anschließt. Darüber bin ich Ihnen einige Erläuterungen schuldig; noch mehr vielleicht über das, womit ich meinen letzten Brief schloß; daß sie durch den Charakter ihrer Werke gerade am kräftigsten auf unsere dunkeln Gefühle wirkt. Das Letztere wird sich von selbst ergeben, sobald wir uns über das Erstere hinlänglich werden verständigt haben.

Man hat seit kurzem angefangen, die Künste von Seiten des Charakters ihrer Werke zu betrachten. Ich finde das Gesetz, auf welches man bey dieser Ansicht gekommen ist, nicht allein für

alle schönen Künste, sondern auch für die bloße Poesie, unzureichend. Da man bey den redenden und bildenden Künsten, in jenen bey den epischen und dramatischen Werken, in diesen bey der Mahlerey und der Bildhauerkunst, ist stehen geblieben: so sind die Musik und die Tanzkunst, so wie die lyrische Poesie und die Baukunst, in dieser Theorie leer ausgegangen. Gleichwohl hat ein Musikstück und ein Tanz, so wie eine Ode, ein Lied, eine Elegie, und ein Gebäude so gut seinen Charakter, als ein Epos, ein Drama, ein Gemählde und eine Bildsäule. Vielleicht ist diese Verengung des Gesichtskreises daher entstanden, daß man das Charakteristische nur in den Bildern und den Ideen gesucht hat; wenigstens scheint daraus das zu erhellen, daß man unter dem Charakteristischen das höchst Idealische versteht, und unter diesem das, was nach einer allgemeinen in dem Werke versinnlichten Idee ist ausgeführt worden, oder sich zu einer allgemeinen Idee vereinigt.

Es wird aber dadurch noch unzureichender, daß man, nach den Beyspielen zu urtheilen, in denen es vorzüglich hervorstechen soll, nur das Charakte-

ristische in den Sitten meynt; und damit umfaßt die Theorie eben so wenig alle Gattungen von Kunstwerken, als sie den ganzen Begriff des Charakteristischen erschöpft. Alle Gattungen von Dingen, sie seyen Werke der Natur oder der Kunst, müssen ihren eigenen Charakter haben; denn dieser ist, der ursprünglichen Bedeutung des Wortes nach, nichts anders, als der Inbegriff der Merkmahle, oder das, wodurch sich Ein Ding von allen andern unterscheidet, oder, nach der neuesten Kunstsprache, sich selbst ausspricht, d. i. ohne alle Erklärungen und Ueberschriften erkennbar ist. In der Natur ist dieser Charakter, diese signatura rerum, allen Geschöpfen aufgedruckt. Ihre äußere sichtbare Form soll ihre innere unsichtbare und verborgene Kraft offenbaren. So glauben die Rosenkreuzer, daß die Gestalt der herzförmigen Blätter an einer Pflanze ihre innere Kraft verrathe, die Krankheiten des Herzens zu heilen.

Diese Kraft ist in den Werken der Natur auch eine Kraft der Nützlichkeit; denn die Nutzen der Geschöpfe gehören zu den Zwecken ihres Schöpfers. Der Zweck der schönen Künste ist aber das geistige

Vergnügen. So wie also das, was in den Werken der Natur in die Sinne fällt, aus der innern Kraft, womit sie nützen, hervorgeht, so müssen die Werke der Kunst durch ihre äußere Form die verschiedenen Arten der angenehmen Empfindungen wirken, die der spezielle Zweck einer jeden Kunstgattung sind.

Der spezielle Charakter eines Werkes der Kunst wird also durch die speziellen Gefühle bestimmt, die es anspricht. So haben die Iliade, der Tod des Herkules in den Trachinerinnen des Sophokles, der Tanz des Chors, womit sich der Oedipus dieses Tragikers eröffnet, eine Pindarische Ode, der olympische Jupiter, der Schöpfer in Michael Angelo's Gemählden der Sixtinischen Kapelle, und das Pantheon einen erhabenen Charakter, weil das Gefühl, das sie wecken, Bewunderung ist. In eben dem Sinne, worin wir diesen Kunstwerken einen erhabenen Charakter beilegen, finden wir in andern bald einen leichten, muntern, heitern, fröhlichen, scherzhaften.

Hier läuft also meine Digression zu dem Punkte wieder zurück, von dem sie ausgegangen war. Ein Werk der Baukunst hat seinen eigenthümlichen

Charakter; Alles in demselben muß diesem Charakter gemäß seyn; dieser Charakter aber wird durch die Gefühle, die es wecken soll, bestimmt, und durch die Harmonie aller seiner Theile mit den zu weckenden Gefühlen, schließt es sich dem Chore der Werke aller übrigen Künste an; denn der Charakter Aller wird durch die Gefühle bestimmt, die sie ansprechen.

Sehen Sie also — und das will ich bloß im Vorbeygehen gesagt haben — daß man den Begriff von dem Charakter der Werke der Kunst viel zu sehr beengt, wenn man ihn bloß auf die Sitten beschränkt? Wie hat man diesen Begriff in so enge Grenzen schließen können, ja, was noch mehr ist, wie hat man bey den Sitten, die ein Kunstwerk darstellt, ihren ästhetischen Werth und ihre Kunstbestimmung übersehen können?

Nicht alle Sitten soll das Kunstwerk darstellen, sondern nur die guten; aber nicht die moralisch-guten, nur die ästhetisch-guten, und jene nur, wenn sie auch zu diesen gehören. Die Moral beurtheilt die Güte der Sitten nach dem Sittengesetz, die Aesthetik nach den Gesetzen der Kunst. Jene soll die

zergliedernde Vernunft billigen, diese sollen wohlthuende Gefühle wecken. Der Charakter des unübertreflich schönen Sittengemähldes, das uns den Abschied Hektors von seiner Andromache und seinem Astyanax darstellt, ist von der rührenden Gattung, denn es erregt die sanften Gefühle der süßesten Wehmuth.

Sie bewundern zwar den Schöpfer dieses schönen Gemähldes um des interessanten Details willen, womit er diese entzückende Scene ausgemahlt hat; allein dieses Detail ist eben dadurch interessant, daß es rührend ist, indem es die süße Wehmuth unterhält und verstärkt, die durch den Charakter des Ganzen geweckt wird. Wenn Sie also den Homer den größten Sittenmahler, oder den mählerischsten Dichter überhaupt, nennen, so verdient er diesen ruhmvollen Nahmen nicht, weil er bloß seine Gemählde bis auf die kleinsten Züge mit einer überraschenden Wahrheit ausführt, sondern vorzüglich weil diese Züge so gewählt sind, daß sie zu dem Charakter des Ganzen passen, und die Hauptempfindung, die darin hervorherrscht, unterhalten und verstärken.

So ist es dann nicht alles Charakteristische, das aus der vollendeten Ausmahlung eines Bildes hervorgeht, was man als das Höchste in der Poesie und in der Kunst überhaupt ansehen kann, sondern nur das, welches auf die beabsichtete Empfindung und das zu weckende und zu unterhaltende Gefühl wirkt. Denn nicht jedes Bild paßt an einen jeden Ort, sondern es ist nur da recht, und die hervorgehobenen Züge desselben finden nur da ihren Platz, wo sie mit dem schicklichen Tone der Empfindung harmonieren. Das unverkünstelte Genie des begeisterten Naturdichters verfehlte diesen Ton vielleicht nicht, weil sein unbelehrtes Gefühl, das auf keine Kunstschönheiten absichtlich ausging, es vor jedem Abwege sicherte. Aber Horaz fand schon Ursach, vor diesem falschen Charakteristischen zu warnen.

Einem erhabenen oft und viel versprechenden Eingang
Wird aus Purpurgewand, das weithin glänze, mitunter
Angenähet ein Streif; wann Hain und Altar der Diana

Und des beschleunigten Bachs Umlauf durch lachende Felder
Oder der rheinische Strom und ein Regenbogen gemahlt wird.
Doch jetzt war nicht hiezu der Ort. Die Cypresse zu schildern
Weist du vielleicht. Was dieses, wenn hoffnungslos aus dem Schiffbruch
Schwimmt der Mann, der das Täflein bedung. —

Dichtk. V. 14—21.

Es muß also ein höheres Gesetz für die Künste geben, ein Gesetz, dem das Charakteristische selbst gehorcht: und das kann kein anderes seyn, als die Empfindung zu erregen, die die Natur des Ganzen und der Ort eines jeden Theils erfodert. Ein Gebäude mag noch so schön seyn: wenn sein Charakter nicht durch das Gefühl bestimmt ist, dem er entsprechen soll, so ist es verfehlt. —

Einhundert und neunundvierzigster Brief.

An Ebendenselben.

Klassifikazion der Werke der Baukunst nach ihrem Charakter.

— Ein Werk der Baukunst muß einen ästhetischen Charakter haben; darüber wären wir also eins. Diesen hat es dadurch, daß es durch seine Form die Gattung von angenehmen Gefühlen wirkt, die seiner Bestimmung und dem Geiste seiner Bewohner zufügen. Dadurch, daß diese Empfindungen zu einer besondern Gattung gehören, erhält es seinen bestimmten Charakter, und dadurch, daß diese Empfindungen angenehme sind, wird sein Charakter ein ästhetischer, oder ein solcher, den ein jedes Werk, von welcher schönen Kunst es sey, nothwendig haben muß.

Das wird uns noch deutlicher werden, wenn wir die Gebäude nach ihren auffallendsten Charak-

tiren in ihre bekanntesten Hauptklassen eintheilen, und bey jeder nachforschen, wie ihre äußere Form den innern Geist, der in den Gefühlen und Geschäften ihrer Bewohner weht, sichtbar macht, um in dem Anschauer des Gebäudes diesem Innern entsprechende Empfindungen zu wirken. Die Uebersicht dieser Hauptklassen wird zwar nur kurz seyn können, doch wird sie, hoffe ich, hinreichen, Sie von der Wahrheit zu überzeugen, daß das Vergnügen, welches uns ein schönes Gebäude gewährt, mehr ein Vergnügen des Geistes und des Gefühls, als des bloßen Auges ist.

Ich fange mit den Empfindungen an, welchen das Gebäude in seiner Form entsprechen muß, sobald es einen bestimmten Charakter haben soll. Wenn auch die Werke der Baukunst nicht alle Empfindungen wecken können, wenn z. B. Liebe, Unwillen, Mitleiden außer ihrem Wirkungskreise liegen: so erfahren wir doch, so oft wir wollen, daß es verschiedene giebt, die sie nicht verfehlen. Wir fühlen, daß uns gewisse Gebäude mit Ehrfurcht, mit geheimem Schauder, andere mit Bewunderung ergreifen; daß uns einige zum Ernst, andere zur

Freude stimmen; bey einigen werden wir mit sanf- ter, bey andern mit tiefer Rührung durchdrungen. Diese Empfindungen sind insgesammt angenehme; aber eine jede Gattung derselben unterscheidet sich doch von der andern so auszeichnend, daß wir sie nicht mit einander verwechseln können.

Eine jede dieser Gattungen von Empfindungen wird nun durch den eigenthümlichen Charakter des Gebäudes geweckt werden. Das, welches ge- heimen Schauder wirken soll, wird düster und we- nig erleuchtet seyn müssen, das, welches zum Ern- ste stimmen soll, wird feyerlich, das, welches Be- wunderung erregen soll, wird majestätisch und präch- tig seyn müssen. Soll uns ein Gebäude in sanfte Rührung versetzen durch den Anblick des Wohlstan- des und eines zufriedenen und sorgenfreyen Lebens, so wird sein Aeußeres und Inneres heiter und mun- ter, ungeschmückt und einfach, aber reinlich und bequem seyn; soll es tiefe Rührung wirken, so muß ein Anblick, der auf Schmerz deutet, uns in ir- gend einem Theile desselben unsere Einbildungskraft auf Scenen des Jammers führen, welcher mit dem

Inhalte und der Bestimmung des Gebäudes in Verbindung steht.

Dieser Inhalt und diese Bestimmung geben nun bey dem Gebäude seine Form an; durch diese Form wird die Empfindung geweckt, die dem Inhalte und der Bestimmung desselben entspricht und dem in der Form sichtbar gewordenen Charakter zum Grunde liegt. Ein Tempel ist die Wohnung eines höhern Wesens; er hat die Bestimmung, eine große Menge Menschen zu umfassen, die sich in ihm zur Anbetung der gegenwärtigen Gottheit versammeln. Die allgemeine Empfindung, die daher sein Anblick wirken soll, ist die höchste Ehrfurcht, und die Form wird zunächst eine Größe des Umfangs seyn, die in der Folge, wenn die Kunst zu einer höhern Vollkommenheit gestiegen ist, durch die Größe des Styls bald wird ersetzt, bald erhöhet werden. So setzten die Tempel der Diana zu Ephesus und des olympischen Jupiters durch ihren weiten Umfang in Erstaunen, und das Parthenon, oder der Tempel der Minerva zu Athen, dieses erhabene Meisterstück der architektonischen Kunst, hatte eine

Länge von zweyhundert und siebzig Fuß, und diese Größe der Masse ward noch durch die Großheit der Form in dem erhabenen Style des Phidias erhöhet.

Die Ehrfurcht, welche ein Tempel einflößt, kann durch sein geheimnißvolles Dunkel bis zu dem Gefühl eines heiligen Graueus verstärkt werden, je nachdem der gottesdienstliche Gegenstand zu dem Einen oder dem Andern stimmen soll, und die Seele der Anbetenden mehr für heitere oder düstere Gefühle empfänglich ist. Dieser Unterschied der Gefühle, die sie wirken, giebt den griechischen und gothischen Tempeln ihre verschiedenen, so sehr von einander abstechenden Formen und Charaktere. Die höhere griechische Kultur verkörpert ihre Götter in die schönste sichtbare Gestalt, aus welcher ein heiterer Charakter menschlicher Vollkommenheit hervorglänzte; der gothische Tempel, eine einsame Abtey, ein von der Welt abgesondertes Kloster mit seinen geweiheten Schlachtopfern, eine dunkele Kathedralkirche, einem schwärmerischen Einsiedler oder Märtyrer gewidmet, sollte die dumpfe Menge getaufter Halbbarbaren und abergläubischer finsterer Büßender,

über welche eine entartete Priesterschaft durch blöde Furcht vor einer zürnenden Gottheit ihre Herrschaft zu verewigen suchte, mit einem religiösen Grauen erfüllen.

Eine andere Form und einen andern Charakter wird ein Prachtgebäude haben, weil es andere Gefühle wecken soll. Denn wenn es bloß der Bewunderung dargestellt wird, wenn es das Glück, den hohen Stand seiner Bewohner zu verkündigen bestimmt ist, so wird es durch Größe, Schönheit und Reichthum in die Augen fallen müssen. Einem fürstlichen Schlosse, dem Pallaste eines Großen und Reichen, wird man es an seinem weiten Umfange, an der Größe seiner Masse und der Großheit seines Styls, so wie an der Pracht seiner Verzierungen ansehen, daß ihre Bewohner zu den Ersten, Höchsten und Reichsten aller Anbauer gehören. Diese Größe aber ohne Pracht, einfach, ungeschmückt, wird sich zu der Bestimmung eines Gebäudes schicken, worin die wichtigsten Angelegenheiten des Landes verhandelt, und über das öffentliche Wohl berathschlagt wird; denn sein Charakter soll ernst und feyerlich seyn; indeß das zum frohen Lebensgenusse

bestimmte Landhaus eine leichte, elegante Form und einen heitern, gefälligen Charakter haben wird.

Es ist bisweilen — wiewohl selten — möglich, zwey entgegengesetzte Charaktere an Einem Gebäude, jedoch an so verschiedenen Seiten, daß sie sich nicht vermischen, mit einander zu verbinden. Das ist der höchste Flug des poetischen Genies des Architekten, wenn ihn seine Kunstfertigkeit die Ausführung eines so erhabenen Gedankens gelingen läßt. Ich kann Ihnen von der hohen Wirkung eines solchen Werkes kein glücklicheres Beyspiel anführen, als das Zeughaus in Berlin.

Der Gedanke an die Waffen, welche in diesem Vorrathshause aufbewahrt werden, führen die Einbildungskraft auf zwey von einander verschiedene und doch sehr natürlich vergesellschaftete Ideen. Sie sind die Werkzeuge des kriegerischen Muthes, der Herrschaft, der Sicherheit und des Heldenmuthes eines großen, selbstständigen Volks; und von dieser Seite muß das Gebäude, welches sie in sich schließt, durch einen Charakter von äußerer Hoheit und kriegerischer Pracht dem Vorübergehenden in die Au-

gen fallen. Das ist der Charakter, worin sich das Zeughaus dem stolzen und zuversichtlichen Gefühle der bewundernden Menge von seiner offenen Außenseite zeigen muß.

Aber diese Werkzeuge des Ruhms sind auch Werkzeuge der Zerstörung. Sie erinnern an Tod, Wunden, Leiden, Jammer der Sieger und der Besiegten, an Verwüstung und Länderverheerung. Vermittelst dieser Bilder durchdringt der Anblick ihres Verwahrungsortes mit dem Gefühle des tiefsten Schmerzes. Sich diesem zu überlassen, und der sinnenden Schwermuth, in welche dieses Gefühl die Seele versenkt, nachzuhängen, verspricht dem Herzen ein nicht weniger anziehendes wehmüthiges Vergnügen. Aber das kann nur in der ruhigen Betrachtung genossen werden, die nirgend so gut als in der Stille und Einsamkeit genährt wird, und es soll die herzerhebende Empfindung des Muthes nicht tödten. Der geistvolle Künstler *) hat daher diese Scene in den von allen Seiten eingeschlossenen in-

*) Schlüter.

nern Hof versetzt; und den verborgenen Seiten des Gebäudes diesen schwermüthigen Charakter gegeben; er hat ihn in die mit Recht bewunderten Maskeroni sterbender Krieger von überraschender Mannichfaltigkeit und ergreifender Wahrheit des Ausdrucks gelegt, die Sie aus Bernhard Rodens Kupferstichen kennen. Wenn man diese plastischen Meisterwerke in einer so schwachen Nachbildung mit tiefer Rührung betrachtet, so ist es kein Wunder, daß sie auf dem stillen, öden, mit Gras bewachsenen Hofe den einsamen Betrachter, dem jeder Blick die Werkzeuge des Todes durch die Fenster zeigt, in tiefe Schwermuth versenken.

Wer kann hier den Charakter des schönen Gebäudes in den Empfindungen, die es durch seine äußere Form weckt, verkennen? Der Ausdruck des Charakters ist aber nicht auf die Werke der schönen Baukunst eingeschränkt; auch ein gemeines Gebäude verräth seinen Charakter durch seine Form. Eine Grupe regellos zerstreuter reinlicher Bauerhütten führt die Betrachtung auf die Freyheit, Unabhängigkeit, Zufriedenheit und Selbstgenugsamkeit ihrer sorgenfreyen, glücklichen Bewohner, durch die

Wahrnehmung der Willkühr in der Wahl des Ortes und der Stellung ihrer Häuser, den Mangel an allen Sicherheitsmitteln der Mauern, so wie durch die Wahrnehmung der umgebenden Früchte der Natur in ihren Gärten und Feldern, und stimmt den Anschauer dieser Scene ländlichen Glücks zu sanftem Mitgefühl.

Man vermißt in einer nach Einem Plane gebaueten Stadt, worin alle Häuser von einerley Form, Farbe und Größe so nach der Schnur neben einander stehen, daß man von dem Mittelpunkte alle Hauptstraßen bis an die Thore durchschauen kann — in einer solchen Stadt, die durch ihre Regelmäßigkeit gefallen soll, vermißt man etwas, dessen Mangel das Gefühl auf eine peinliche Art anspricht, ohne daß man sich gleich Anfangs einen befriedigenden Grund von seinem Mißbehagen angeben kann. Man entdeckt aber bald, daß es gerade diese Regelmäßigkeit selbst ist, die uns so unangenehm auffällt. Denn sie benimmt allen Häusern die Eigenthümlichkeit des Charakters, welche die Verschiedenheit der Bedürfnisse, der Geschäfte und der Lebensweise ihrer Bewohner andeutet; sie führt uns

auf die Idee des Mangels an Willkühr und Wahl in ihrer Einrichtung; sie zeigt uns diese Bewohner als bloße Werkzeuge einer fremden Willkühr, und ohne alle die Selbstständigkeit, die mit Freyheit für ihre eigenen Zwecke sorgt. Man hat sie als Sklaven, die man nicht zu Rathe zieht, und auf deren verschiedene Bedürfnisse man nicht achtet, darin eingesperrt, und sie haben sich als charakterlose Maschinen darin einsperren lassen.

Einhundert und funfzigster Brief.

An Ebendenselben.

Charakter der Verzierungen.

— Ich habe Ihnen, mein lieber Freund! bisher nur beyläufig von den Ornamenten oder den Verzierungen der Gebäude etwas gesagt, und gleichwohl sind sie es, die den Charakter eines Gebäudes, zumahl einem gewöhnlichen Anschauer, am leichtesten und sichersten verrathen. Ich verstehe aber unter den Verzierungen eines Werkes der ästhetischen Baukunst seine außerwesentlichen Schönheiten, die ich von seinen wesentlichen sorgfältig unterscheide. Jene können ihm fehlen, ohne daß es ganz aufhört, schön zu seyn, ob sie gleich, wenn sie gut gewählt und glücklich ausgeführt sind, seine Schönheit vermehren können; diese kann es, so wenig als irgend ein anderes Kunstwerk, entbehren; denn da sie zu seinem Wesen ge-

hören, so würde es ohne sie gar kein Werk einer schönen Kunst seyn.

Giebt es aber für die Wahl dieser Verzierungen gar keine Regeln, und kann der Architekt in ihren unermeßlichen Vorrath blindlings hineingreifen, oder sie nach gedankenloser Willkühr sich selbst dichten? Darf ihn selbst die eigenthümliche und unbedingte Schönheit einer Verzierung ganz allein in seiner Wahl bestimmen? Nach einem solchen Verfahren würden an einem sonst noch so vollkommenen Gebäude Widersinnigkeiten hervortreten, die leicht seine ganze schöne Wirkung zerstören könnten; denn die größten Schönheiten, am unrechten Orte angebracht, beleidigen, anstatt zu gefallen.

Wo ist aber ihr rechter Ort? Darüber muß es ein allgemeines Gesetz geben, wenn anders die Regeln, die man dem Architekten vorschreibt, nicht sollen aus der Luft gegriffen seyn, und es giebt ein solches. Es ist das Gesetz der Uebereinstimmung mit dem Charakter des Gebäudes. Aus diesem Gesetze lassen sich sogleich folgende Regeln herleiten:

1) Es ist eine Wiedersinnigkeit, wenn an ei-

nem Gebäude, dem man seine Bestimmung zu einem gemeinen Gebrauche ansieht, prächtige Verzierungen angebracht sind. Das würde z. B. der Fall seyn, wenn man eine noch so große und weitläuftige Kaserne mit allen den Ornamenten ausschmücken wollte, die zu einem schönen Prachtgebäude gehören. Die vielen niedrigen Stockwerke, die zahlreichen kleinen Fenster würden das gemeine Bedürfniß einer großen Menge nicht glücklicher Menschen verrathen, indeß der architektonische Prunk auf die Ideen von Glück, Größe und Hoheit führen würde, die von den Bewohnern seiner engen Kammern so weit entfernt scheinen. Das würde keine geringere Widersinnigkeit seyn, als wenn in einem prächtigen Pallaste, an einem Flügel ein wirkliches Thor angebracht wäre, das man an dem andern nur durch ein gemahltes nachgeahmt hätte, welches aber mit einem kleinen Fenster durchbrochen wäre, aus welchem die Lumpen der Dürftigkeit heraushingen. Diese Widersinnigkeit in dem Charakter eines Werkes der Baukunst ist gerade das, was das Lächerliche in dieser Kunst ausmacht.

2) Nicht geringer ist die Widersinnigkeit, wenn

die Verzierungen zwar zu dem allgemeinen Charakter des Gebäudes passen, aber nicht zu seinem speziellen. Das Gebäude, an welchem sie angebracht sind, ist kein gemeines; es hat einen schönen Charakter: und dennoch können seine Verzierungen mißfallen, wenn sie nicht mit seiner speziellen Physiognomie harmonieren. Dieser können sie aber auf zweyerley Art widersprechen: durch ihre Menge sowohl, als durch ihre Beschaffenheit.

Ein Werk der Baukunst, ein so glänzendes Ansehen auch sein Charakter erfodert, kann doch durch zu viele Verzierungen überladen werden. Das ist der Fall, wenn ihre Menge seine wesentliche Schönheit verbirgt oder auch nur verdunkelt. Die wesentliche Schönheit ist immer das Erste und Höchste in einem Werke der Baukunst, so wie in den Werken einer jeden schönen Kunst; ihr müssen die Verzierungen dienen, denn sie soll durch diese gehoben werden; ihr muß der Künstler Alles aufopfern, ihr muß er Alles unterordnen; denn nichts soll die Aufmerksamkeit von der wesentlichen Schönheit abziehen. Eine zu große Menge von Säulen, die eben ihrer Menge wegen zu dicht neben einan=

der stehen müßten, würde das Gebäude selbst verbergen; man würde nur die Verzierung, nicht das Gebäude selbst, erblicken; sie würden nur sich selbst, nicht das Gebäude heben; sich selbst, nicht das Gebäude bewundern lassen.

Es braucht indeß ein Gebäude durch seine Verzierungen noch nicht bedeckt zu seyn, wenn wir es überladen nennen sollen; es darf nur deren so viele haben, daß sie die Aufmerksamkeit von dem Haupttheile desselben abziehen, oder daß ihre Menge seinem speziellen Charakter widerspricht. Ein Gebäude von einfachem und ernstem Charakter kann schon durch eine Anzahl von Verzierungen verunstaltet werden, die ein anderes, dessen Charakter einen prächtigen Anblick erfodert, verschönern würden.

3) Noch leichter fällt vielleicht die Widersinnigkeit der Verzierungen in die Augen, wenn sie ihrer Beschaffenheit nach dem Charakter des Gebäudes widersprechen. Wer würde z. B. an einer Kirche Kriegsgeräthe, Fahnen, Kanonen, Helme u. dergl. ertragen, auch wenn sie lauter Meisterstücke der plastischen Kunst wären? So sehr diese Verzierungen ein prächtiges Zeughaus verschö-

nern, so sehr würden sie an einem der Gottesverehrung geweiheten Tempel beleidigen, dessen ganze Gestalt nicht Heldenmuth und Durst nach Kriegesruhm, sondern fromme Andacht, Demuth und menschenfreundliche Gedanken des Friedens einflößen soll. Aber würde uns nicht auch das schönste Zeughaus lächerlich scheinen, an welchem alle Attribute der Religion, Kreuze, Kruzifixe, Heiligenbilder und ähnliche Verzierungen, angebracht wären?

Es verhält sich durchaus mit den architektonischen Ornamenten, wie mit dem Schmucke des menschlichen Körpers. Wer diesen bis zur Ueberladung treibt, ist ein Verräther seiner eigenen Thorheit; denn er trägt nicht allein seine kindische Eitelkeit und seine lächerliche Gefallsucht, sondern auch seinen schlechten Geschmack zur Schau. Ist eine weibliche Gestalt wirklich schön, so verliert sich, wie bey einem schönen Werke der Baukunst unter der Menge der Verzierungen, ihre angeborne Schönheit unter dem Prunke des Schmuckes, und giebt nur ihren Putz zu bewundern; ist sie häßlich, so hebt sie, wie ein gemeines Gebäude durch prächtige Nebenwerke, durch ihren übertriebenen Putz

das Ungefällige ihrer Gestalt noch mehr hervor, und setzt den Mangel an Schönheit durch einen anmaaßenden Schmuck, der Schönheit verkündigen soll, noch mehr ins Licht. Man könnte diese Vergleichung noch weiter fortführen, — auf die Art des Putzes, der nicht zu dem Alter oder dem Stande, dem Orte oder der Gesellschaft paßt, — auf den jugendlichen Anzug einer veralteten Matrone, auf die Theatertracht einer Operntänzerin an einer Hausfrau in einem alltäglichen Zirkel, eines Prachtkleides in der Kirche oder bey einem freundschaftlichen Morgenbesuche; — doch das kann ich Ihnen überlassen, denn solche Vergleichungen machen sich von selbst.

Das Allgemeine, was aus diesen Bemerkungen hervorgeht, bleibt immer das, daß die Verzierungen, als zufällige Schönheiten, durchgehends mit den wesentlichen übereinstimmen müssen, und daß sie nur mit diesen übereinstimmen können, wenn sie mit ihnen einerley Charakter des Ganzen aussprechen. Dem müssen alle Nebenwerke eines Gebäudes, sie mögen sonst noch so schön seyn, in ihrer Menge und Art zusagen. Davon werden wir

uns vielleicht am besten durch die Wahl der Säulenordnungen überzeugen. Sie sind alle an sich schön; denn sonst könnten sie nicht in die ästhetische Baukunst gehören. Ihre eigenthümliche Schönheit beruhet aber nicht bloß auf dem Reichthume der Verzierung der Säulen; denn einige von ihnen haben keine. Ihre allgemeine Schönheit besteht in dem angenehmen Verhältniß des Durchmessers ihrer Dicke zu ihrer Höhe. Diesen Durchmesser nennt die architektonische Kunstsprache den Modul; mit ihm wird die Höhe der Säule gemessen, und die Grenzen der Säulenhöhen, von sechs bis zu zehn Moduln, giebt uns die Anzahl der schönen Säulenordnungen; die kleinern würden zu plump, die größern zu schmächtig seyn. Die toskanische Säule enthält in ihrer Höhe dieser Module sechs, die dorische sieben, die ionische acht, die korinthische neun, die römische zehn.

Diese Säulen sind alle schön, und sie müssen es seyn, wenn sie, wie gesagt, die ästhetische Baukunst in ihren Werken soll gebrauchen können; sie gebraucht sie aber, denn wir finden sie insgesammt in Prachtgebäuden angebracht, aber in dem einen die eine,

in dem andern eine andere. Kann der Architekt diese Wahl dem Ungefähr überlassen haben? hat er keinen Grund gehabt, warum er die eine der andern vorgezogen? Wenn dieser Grund bloß ihre größere Schönheit gewesen wäre, so würden wir überall die korinthische Säulenordnung sehen; denn wo ist eine, die mehr Schönheiten in sich vereinigte? Aber auch die einfachsten sind nicht unbenutzt geblieben.

Was kann also den denkenden Künstler in seiner Wahl bestimmt haben, wenn ihn nicht der Charakter seines Werkes bestimmt hat? Warum wählt er z. B. zu einem Gebäude, dessen Charakter die höchste Pracht erfodert, die korinthische Säulenordnung, warum nicht die toskanische, die dorische? Zur Pracht gehört nicht nur der größte Reichthum des Schmuckes, sondern auch die größte Ausdehnung des Umfanges; das Prächtige muß groß scheinen. Den Schein einer größern Höhe kann er aber dem Gebäude durch die Säulen geben, womit er es umringt. Er wird also unter den alten die korinthische Ordnung wählen, die nicht allein am reichsten geschmückt ist, sondern

auch durch ihre Höhe dem Hauptwerke selbst den Schein einer größern Höhe mittheilt. Erfodert der Charakter des Gebäudes nicht Pracht, sondern Leichtigkeit: so wird er die schlanke, aber weniger geschmückte ionische Säule vorziehen; erfodert er Einfalt und den Schein von Festigkeit und Dauerhaftigkeit, wie z. B. in einem Gebäude, worin Kanonen gegossen werden, so muß er die schmucklose und massiv scheinende dorische Säule wählen. Eine jede andere Wahl würde den Anschauer in seinem Urtheile über die Bestimmung und den Charakter des Gebäudes irre machen.

Diese Grundsätze scheinen mir so einleuchtend, daß ich keine Einwürfe dagegen besorge. Sie sind aber zugleich so fruchtbar, daß ich sie noch durch das ganze Feld der Baukunst, überall, wo es auf die Darstellung des Charakters ihrer Werke und die davon abhängige spezielle Schönheit derselben ankömmt, davon Gebrauch machen könnte. Ich will mich aber nur auf die Wahl der Farbe einschränken, weil diese einige ihre eigenen Schwierigkeiten hat, und ich mich darüber jetzt bestimmter, als in meinen vorigen Briefen erklären kann.

Es schien mir eine ausgemachte Regel, daß ein schönes Werk der Baukunst durch keine starke und blendende Farbe in die Augen fallen dürfe.*) Es könnte allenfalls gar keinen Anstrich haben; die Farbe seines rohen Stoffes würde ihm am besten den Schein der Einfalt und der Anspruchlosigkeit geben. Wenn es nun aber eine Farbe haben muß, die es verschönern soll: was wird ihre Wahl bestimmen? Was anders, als der Charakter des Gebäudes? Wir haben gesehen, daß wir die Farben nach ihrem allgemeinen Charakter in blühende und heitere, ernste und düstere unterscheiden können. Nur dieser Charakter kann ihre Wahl für die Werke der ästhetischen Baukunst leiten; denn nur durch ihn stimmt die Farbe mit dem Charakter des Gebäudes zusammen. Wir finden das blasse Rosenroth eines Komödienhauses, das sanftere Hellgrün eines Gartenhauses an seinem Platze; was würden wir aber dazu sagen, wenn wir einen ehrwürdigen Tempel, ein königliches Schloß, ein prächtiges Rathhaus in diese muntern und jugendlichen Far-

*) Siehe Th. 1. Br. 16. S. 90.

den gekleidet sähen, — kurz, Gebäude, deren ganze Physiognomie auf Ernst, Majestät und Würde deutet? Würden wir nicht einen braven, aber rauhen Husaren mit seinem Schnurbarte, roth und weiß geschminkt zu erblicken glauben? —

Einhundert und einundfunfzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die Plastik. Die Bildhauerkunst.

— Die Bedingungen, unter welchen ich mich anheischig machte, mein lieber Drivers, Ihnen etwas über die Baukunst zu schreiben, sind die nämlichen, unter welchen ich mich kann willig finden lassen, auch zu der Bildhauerkunst und Mahlerey überzugehen. Sie dürfen nur auf eine ganz allgemeine Theorie, auf die höchsten Grundsätze, und auf einige damit zusammenhängende Gedanken rechnen. Ein Detail von Regeln, wie es der junge Künstler wünscht, haben Sie nicht zu erwarten; denn ich bin kein Künstler; und wenn ich das auch wäre, so würde eine solche ausführliche Anweisung doch eben so wenig in eine Aesthetik gehören, als man eine Anweisung zu dem reinen Satze in einer ästhetischen Theorie der Musik erwartet. Die Hauptsache ist, daß wir den feinen Faden im Auge be-

halten, an dem alle schönen Künste zusammenhangen, und dem allgemeinen Geiste nachspüren, der in jedem ihrer mannichfaltigen Zweige wirkt, und sie insgesammt durch die Einheit seiner Wirkungen als Glieder zu Einem schönen Körper vereinigt.

Das Gebiet der Bildhauerkunst berührt zuvörderst die Grenzen der Mahlerey, denn beyde sind bildende Künste, und ihre Darstellungsmittel schränken sie auf die Gestalten ein. Die praktischen drucken Empfindungen aus, die redenden versinnlichen Begriffe und Gedanken. Dieser Wirkungskreis wird einer jeden Kunst durch ihre Darstellungsmittel und die Natur ihrer Sprache angewiesen. Zwar können die bildenden Künste auch innere Empfindungen, Gemüthsbewegungen, Leidenschaften ausdrucken; aber sie können es nur dem Auge und nur in der Gestalt. Daraus ziehe ich schon hier eine Folge, die sich vielleicht später einmahl deutlicher entwickeln wird, daß nämlich die Gestalt nie dem Ausdrucke darf aufgeopfert werden. Aus eben dem Grunde darf nie das Interesse des Ausdrucks und der Gestalt dem Interesse des Begriffs und des Gedankens nachstehen. Will der bildende Künstler einen

Begriff darstellen, so muß es durch Gestalt geschehen; aber die Wahrheit und Klarheit des Begriffs darf nicht der Gestalt aufgeopfert werden.

Lassen Sie uns also zuerst die bildenden Künste mit den redenden vergleichen. Die Darstellungsmittel der erstern sind zugleichstehend, die Darstellungsmittel der leztern sind successiv; die Werke von jenen stehen auf einmahl ganz vor unsern Augen, die Werke von diesen entwickeln sich nach und nach in unserer Phantasie. Die bildenden Künste werden also vermittelst ihrer mahlenden Natursprache glücklicher seyn, Gestalten darzustellen, die redenden durch ihre successive Sprache, Handlungen.

Aber die bildenden Künste reden zu den Sinnen, die redenden zu der Phantasie. Davon hat eine jede Klasse ihre eigenthümlichen Vortheile und Nachtheile. Daß die bildenden Künste zu den Sinnen reden, das giebt ihren Werken eine desto anschaulichere Kraft; denn die Eindrücke der Sinne wirken lebhafter auf die Seele, als die Bilder der Phantasie. Das ist erwünscht, wenn man das Angenehme verstärken will. Aber man will auch oft

mahls das Unangenehme schwächen; und da wird man sich lieber an die Phantasie, als an die Sinne wenden; und daher kommt es, daß etwas in einer Erzählung gefallen kann, was in einer theatralischen Vorstellung, in einem Gemählde oder in einem plastischen Werke, mißfallen würde.

Wenn die bildenden Künste den redenden an Darstellungskraft überlegen sind, so stehen sie ihnen wieder an Umfange und Ausdehnung in dem Raume nach. Da sie für den Sinn des Gesichts arbeiten, so können sie nur einen kleinen Theil des Raumes umfassen; denn dieser Raum ihres Stoffes ist in Vergleichung mit dem Gesichtskreise der Phantasie unendlich beschränkt. Was ist die größte Statue, das größte Gemählde gegen die Räume, wohin die Phantasie dringen kann? — Doch davon habe ich bereits*) vor einiger Zeit Ihrer Julie ausführlicher geschrieben; auch davon, daß die bildenden Künste geschickter sind, Gestalten, und die redenden, Bewegungen und Handlungen darzustellen. Ich kann Sie also kurz und gut dahin verweisen,

*) Siehe Th. 3. Br. 129. S. 59. ff.

um auf eine Materie zu kommen, die um ein Beträchtliches schwieriger ist, auf den Unterschied der plastischen Kunst und der Mahlerey.

Sie werden schon aus meinen frühern Briefen gesehen haben, *) daß meiner Meynung nach der plastische Künstler durch die schöne Form, die er der todten Materie giebt, sich am leichtesten unserer Bewunderung versichere. Diese kann er am besten in einzelnen Gestalten darstellen, die nicht als Theile und mitwirkende Personen zu dem Ganzen einer Handlung verbunden sind. Das verbietet ihm schon die Eigenthümlichkeit des Stoffes seiner Werke; denn sie sind Körper. Sie können also von allen Seiten gesehen werden, und nicht, wie die Figuren eines Gemähldes, bloß von Einer; sie können nicht durch ihre Farben unterschieden, nicht durch die Einheit des Lichts und die Harmonie des Helldunkels zu deutlichen Grupen, so wie diese zu Theilen des Ganzen, vereinigt werden. Denken Sie sich das jüngste Gericht des Michael Angelo, ein Gemählde von mehr als Neunzig Figuren,

*) S. Th. 1. Br. 22. S. 126 — 133.

durch die plastische Kunst ausgeführt. Welches Auge würde sich durch dieses Gedränge von Statuen hindurchfinden, welcher Verstand könnte in dieses Chaos Ordnung bringen? Wenn sich daher die plastische Kunst an die Darstellung einer Handlung gewagt hat, so ist ihr nur immer die gelungen, die nicht allein wenig Figuren erfoderte, die hiernächst die Deutlichkeit der Grupirung begünstigte, sondern ihr auch noch überdem ein natürliches Mittel, die wenigen Theile zu Einem Ganzen zu verbinden, an die Hand gab. Der bewunderte Laokoon besteht nur aus drey Figuren, und diese stellen einen Alten und zwey Knaben vor, die sich leicht durch ihr Alter und ihre Größe unterscheiden, und so eine deutliche und schöne Grupe bilden, indeß sie sich durch die Windungen der Schlange und durch die gemeinschaftliche Ursach des Schmerzes zu Einem Ganzen vereinigen ließen.

Doch das Alles sind nur noch technische Gründe, die dem plastischen Künstler die Darstellung einer Handlung verbieten können; die ästhetischen sind aber, wie ich glaube, noch wesentlicher. Eine Handlung erfodert den Ausdruck einer Leidenschaft,

und dieses verunreinigt das Bild der Schönheit; dieses Bild muß aber immer der Hauptzweck der plastischen Kunst seyn. Wir bewundern in den Meisterstücken der griechischen Kunst, die unter dem Nahmen der Antiken auf uns gekommen oder durch die Beschreibungen des Alterthums uns bekannt geworden sind, die erhabene Ruhe, den hohen Charakter und die große Schönheit, die aus ihnen hervorstrahlt. Die großen klassischen Künstler des griechischen Alterthums haben sich also auf diese Mittel beschränkt, mit denen sie die höchsten Wirkungen der plastischen Kunst hervorbrachten, und des ist schon kein geringes Vorurtheil für das Gesetz, daß der angegebene Zweck der echte Zweck der plastischen Kunst seyn müsse.

Wie hat sich die Kunst zu dieser Höhe der Schönheit erhoben? — Diese Frage sollte uns die Geschichte beantworten; aber sie schweigt, und wir können nur aus sparsamen Spuren Etwas davon errathen. Wir müssen sie indeß zusammensuchen, diese sparsamen Spuren, denn mit ihnen wird uns die Geschichte am leichtesten zu dem Zwecke der plastischen Kunst leiten.

Der erste Versuch zu bilden muß, wie jeder erste Versuch, unvollkommen gewesen seyn. Aber wo begann er? Bildete er zuerst in schwankenden, inkorrekten Zügen eine allgemeine, bedeutungslose Menschengestalt? oder war er das Bildniß eines einzelnen, interessanten, vielleicht eines geliebten Gegenstandes? Von welchem Punkte die schüchterne Kunst mag ausgegangen seyn, das kann uns hier nur wenig verschlagen. Der ganze Unterschied ist: in dem einen Falle mußte die Kunst herab-, in dem andern herauf steigen, um zu der Schönheit zu gelangen; sie mußte entweder in die allgemeine Gestalt des Menschen den Charakter einer speziellen Vollkommenheit zu bringen streben, oder die individuelle zu dem Charakter der nächsten allgemeinern Vollkommenheit zu erheben suchen. In dem ersten Falle mußte sie durch ihre Dichtungskraft das Ideal eines speziellen Charakters finden, in dem letztern mußte sie den gegebenen individuellen Charakter durch ihre verallgemeinernde und verschönernde Verstandeskraft zu einem Ideal veredeln.

Zu einer von diesen beyden Operazionen — und ich bin geneigter, die erstere anzunehmen — zu

dieser also nöthigte sie das Bedürfniß ihrer Religion, — das Bedürfniß, ihre Götter in sichtbaren Gestalten darzustellen. Nun waren sie aber unsichtbare, übersinnliche Wesen, diese Götter: woher sollte man also ihre Gestalt nehmen, da sie in der ganzen Natur kein Urbild hatte? Welche sterbliche Gestalt sollte man den unsterblichen Göttern geben? Könnten die seligen Götter anders als in der höchsten Schönheit den sterblichen Menschen erscheinen? Diese höchste Schönheit aber ist nirgend in der Natur; der dichtende Verstand mußte sie also sich selbst erschaffen.

Und diese höchste Schönheit, welche kann sie seyn? Gewiß keine andere, als die der Abglanz des unsichtbaren Göttlichen ist, das durch die menschliche Gestalt sichtbar wird? So ward das Ideal der Schönheit. Das Göttliche muß das Vollkommenste, und wenn es den Augen der Sterblichen erscheinen soll, mit dem Schönsten bekleidet seyn, und dieses Schönste kann sein Bestehen nur in den Ideen des Verstandes haben.

Aber das Göttliche konnte, so wie es sich der reine Verstand denkt, weder selbst den Sinnen dar-

gestellt, noch in eine sinnliche Gestalt gekleidet werden. Denn es ist das Unendliche; die sinnliche Gestalt aber ist begrenzt, und durch die Verschiedenheit der Begrenzung erhält die sichtbare Form ihren besondern eigenthümlichen Charakter. Wenn dieser der Abglanz eines innern lebendigen Charakters seyn soll, so muß das Göttliche in gesonderten Eigenschaften erscheinen, hier in der Macht, in der Würde, dort in der Weisheit, in der Huld. Diese Charaktere mußten sich bald bilden, nachdem man einmahl die waltenden Kräfte der Welt personifizirt hatte. So fanden sie ohne Zweifel schon die ältesten epischen Dichter, deren Werke bis zu uns gekommen sind. Anders konnten sie auch von diesen göttlichen Kräften keinen Gebrauch machen. Denn sollten sie in ihren epischen Gedichten an der Handlung Theil nehmen, so mußten sie Personen seyn; und sollte ihre Theilnahme befriedigend motivirt werden, so mußten sie sich durch ihre eigenthümlichen Charaktere unterscheiden. Auch ist Zeus im Homer bereits mächtig, Athene weise, Venus liebreitzend.

So führte der spezielle Charakter des unsicht-

baren Göttlichen zu dem speziellen Charakter der sichtbaren Schönheit. Diese mußte die höchste seyn, weil das, was in ihr sichtbar werden sollte, das Vollkommenste war. Eben darum mußte sie ein Ideal seyn, denn in der Wirklichkeit giebt es keine absolute, höchste Schönheit; von dieser kann nur dem dichtenden Verstande eine Idee einwohnen, die, gleich Platons ewigen Ideen, das unveränderliche Wesen des Charakters ausdruckt, wie er rein und unvermischt von allen Schranken des Einzelnen, in seiner ganzen Allgemeinheit und Unendlichkeit gedacht wird.

Wenn nun die plastische Kunst nach diesem hohen Ziele streben soll, wenn die Darstellung des Ideals der Schönheit ihr eigenthümlicher Zweck seyn soll, der Zweck, zu welchem sie alle ihre technischen und poetischen Mittel hinweisen; so glaube ich, daß man sie nicht zu sehr beschränke, wenn man sie warnt, sich nicht an die historischen oder dramatischen Composizionen zu wagen, sondern sie der Mahlerey ausschließend zu überlassen. Denn in dieser können die Personen an einer Handlung nur durch den Ausdruck ihrer Empfindungen Theil

nehmen, und dieser wird geschwächt, wenn man ihn dem Ideal der Schönheit aufopfert; wird er aber diesem nicht aufgeopfert, so geht das Eigenthümliche und Höchste der plastischen Kunst verlohren. —

Einhundert und zweyundfunfzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die Bildhauerkunst.

Fortsetzung.

— Sie sind also nicht überzeugt, mein lieber Drivers! Sie protestiren gegen die engen Grenzen, worin eine eigensinnige und kurzsichtige Theorie die Kunst des Bildhauers einschränken will. Sie berufen sich auf die bewunderten Werke des Alterthums, worin sich die Bildhauerkunst mit Glück an dramatische Compoſizionen gewagt hat. Das ist freylich ein Argument, dem sich schwer ausweichen läßt. Auch habe ich meine aufrichtige Bewunderung der schönen Gruppe des Laokoon nicht versagt. Lassen Sie es uns aber etwas fester ins Auge fassen, um seine Stärke genauer zu würdigen.

Zuvörderst müssen wir nicht gleich auf eigentliche historische, oder — wenn Sie lieber wollen — dramatische Composizion schliessen, wenn wir

von grupirten Bildsäulen hören. Man hat von diesen dramatischen Grupen sehr zweckmäßig die bloßen gesellschaftlichen unterschieden. Diese sind weiter nichts, als eine Anzahl von einzelnen Statuen, wovon eine jede für sich besteht, und nur mit den übrigen in einer schönen Ordnung, bald auf einer, bald auf mehrern Grundflächen ist zusammengestellt worden. Sie sehen wohl, daß uns diese nichts angehen. Ein jeder kann so viel Stücke solcher Werke, um einen Ort zu verzieren, zusammenstellen, als er will; das hat auf ein jedes einzelne Werk nicht den geringsten Einfluß.

Ganz anders ist es mit den dramatischen Grupen; das sind wahre poetische Composizionen. Und hier würde ich mich mehr im Gedränge fühlen, wenn mir nicht eine nähere Ansicht der Sache einen Weg zeigte, die Theorie mit der Praxis der alten Meister zu vereinigen. Diese dramatischen Grupen hatten nämlich eine sehr verschiedene Bestimmung, und dieser zu Folge konnten sie sich mehr oder weniger dem Höchsten in der bildenden Kunst nähern, oder dem, worin die plastische des Bildhauers zurückblieb, nachhelfen.

So hatten einige, deren die Verzeichnisse der alten Kunstkenner Erwähnung thun, eine gottesdienstliche Bestimmung; sie sollten einen Glaubensartikel der Lokalreligion dem Gedächtnisse einprägen, und dabey kam es mehr auf diplomatische Treue und Deutlichkeit an; man konnte dieser etwas von dem Höchsten in der Kunst aufopfern. Dergleichen ist ohne Zweifel die Gruppe von fünf Figuren zu Delphi, welche den Streit des Apollo und des Herkules um den Dreyfuß vorstellen. Die einzelnen Figuren, scheinen von großer Vollkommenheit gewesen zu seyn; desto geringer aber der Werth der Composition. Und in dieser konnte auch das Werk füglich etwas zurückbleiben, da es an Ort und Stelle vorzüglich an den Sieg des wahrsagenden Gottes erinnern sollte.

Anders wurden auf weiten öffentlichen Plätzen und, um in großen Entfernungen gesehen zu werden, wahrscheinlich in einer beträchtlichen Höhe aufgestellt. Zu diesen gehört ohne Zweifel der berühmte Farnesische Stier, der jetzt in Neapel wieder seinen günstigen Standpunkt auf einem großen freyen Platze erhalten hat. Es ist augenschein-

lich, daß es hier unmöglich auf die Vollkommenheit einer dramatischen Composizion ankommen konnte, deren größte Feinheiten auf einem solchen Standpunkte für die aufmerksamsten Beobachter mußten verlohren gehen. Alles, was er ihnen zu bewundern übrig lassen konnte, waren die einzelnen Figuren und die mahlerische Anordnung; und darin hat der Meister Alles geleistet, was die höchste Kunst von ihm verlangen kann.

Alle diese Werke hatten den Fehler, daß sich, da sie frey standen, so viel Gesichtspunkte zuließen, als der Beschauer wählen wollte. Die Einheit des Gesichtspunktes scheint der Künstler der berühmten Grupe des Laokoon und seiner beyden Söhne dadurch gegeben zu haben, daß er sie für eine Nische bestimmte, worin sie nicht umgangen, und also nur von vorn gesehen werden konnte. Man schließt das daraus, daß das sonst so schöne Werk an seiner Hinterseite nicht vollkommen ausgearbeitet ist, und dieser Ausarbeitung darum nicht bedurfte, weil es nicht von hinten betrachtet werden sollte. Diese Grupe von nicht mehr als drey Figuren wäre also die einzige vorhandene, die sich einer dramati-

schen Composizion am meisten näherte; denn die Niobe und ihre Kinder waren gar nicht zu Einer Gruppe verbunden.

Sie sehen also, mein lieber Drivers! daß es selten anzubringende und doch noch immer sehr beschränkende Bedingungen sind, welche die Gruppen in den Werken der Bildhauerkunst zulassen, und daß der Künstler daher den höchsten Foderungen seiner Kunst am besten genügen wird, wenn er sich auf die Schönheit einzelner Formen mit aller Kraft und Wahrheit ihres Charakters einschränkt.

Die plastische Kunst hat sich auch über diese Beschränkung nicht zu beklagen; denn die historische Mahlerey kann auch nicht von ihrer Seite in das Gebiet der plastischen Mahlerey eingreifen, ohne ihr eigenthümliches Gut zu verlieren. Der Geschichtsmahler, der seine Figuren von den schönsten Statuen unter den Antiken abkopiert, wird sein Gemählde mit lauter schönen Idealen anfüllen; das ist aber auch Alles, was er sich von seinem Verfahren zu versprechen hat. Denn Trotz aller Schönheit, die er ihm gegeben hat, wird es ihm gerade an allem historischen Interesse fehlen; die Handlung

wird frostig seyn, und sie wird den Anschauer kalt lassen. Man fühlt das bey den Gemählden des berühmten Poußin; seine Figuren sind schön, aber sie sind zu keinem interessanten Ganzen verbunden, und das, sagt man, komme daher, weil er sie von den besten Antiken kopiert habe.

Einhundert und dreyundfunfzigster Brief.

An seine Tochter.

Die Mahlerey.

Unterschied derselben von der Skulptur oder plastischen Kunst.

Verschiedene Schulen.

1. Römische Schule.

— Das Wenige, was ich von der Mahlerey werde zu sagen haben, kann ich nun wieder an Dich richten, meine Julie! denn das ist die bildende Kunst, die Du am meisten liebst: und Du liebst sie, weil Du sie von Deiner Kindheit an geübt hast. Auch ist sie es, die dem natürlichen Geschmacke und den Anlagen Deines Geschlechtes am meisten zusagt. Sie erhebt die Seele in dem Großen, sie spricht zu dem Gefühle in dem Rührenden; aber sie kleidet Beydes in reitzende Gestalten, und so mildert sie Beydes zu dem sanften Tone, worin es auch der weichern Seele willkommen ist.

In der plastischen Kunst muß die Schönheit

das Höchste seyn, ihr muß der Ausdruck untergeordnet werden; in der Mahlerey kann auch der Ausdruck herrschen, er kann die Aufopferung eines Theils der Schönheit verlangen. Warum beleidigt uns aber ein Ausdruck in einem Gemählde nicht, der uns in einem Werke der plastischen Kunst mißfallen würde? Ich fange geflissentlich mit dieser Frage an, weil sich die Eigenthümlichkeiten der Mahlerey an ihr vielleicht am besten entwickeln lassen.

Zuvörderst enthält ein Werk der plastischen Kunst mehr Wahrheit, ein Gemählde enthält mehr Schein. Jenes stellt den Körper selbst dar, es täuscht uns nicht, wenn wir eine körperliche Gestalt zu sehen glauben; dieses täuscht uns, denn wir sehen auf demselben nur Linien, Flächen, Licht, Schatten, Farben, und unsere Augen verleiten uns durch einen Trugschluß, das für einen Körper zu halten, was doch kein Körper ist. Die flache Gestalt scheint uns ein Körper, weil beyde einander ähnlich sind, so wie wir das bloße Bild von einer Sache durch eine Metapher an die Stelle der Sache setzen, der es ähnlich ist, und uns irren, wenn wir Beydes für einerley halten.

In den schönen Künsten wirkt aber die Täuschung nie so stark, als die Wahrheit der Natur. Denn wir überlassen uns ihr immer nur um des Vergnügens willen; sie enthält also viel Freywilliges. Wir entziehen uns ihr, sobald sie quälend wird, und in dem schönsten Gemählde giebt es mehr als Ein Mittel, die Täuschung zu zerstören, und also seine Wirkung aufzuheben, ohne die Augen davon wegzuwenden; die Wahrheit können wir durch keinen Gedanken zerstören, wir müssen den Anblick des Naturgegenstandes unterbrechen, wenn wir seine Wirkung vernichten wollen.

Ist also in den Werken der Mahlerey mehr Täuschung, und in den Werken der plastischen Kunst mehr Wahrheit, so wird der Künstler in dieser weit öfter den Ausdruck der Schönheit aufopfern, und in jener die Schönheit dem Ausdrucke unterordnen müssen, wenn sie beyde gefallen wollen.

Hiernächst hat aber der Mahler in dem Zauber der Farben und des Lichts noch einen reichen Vorrath von Mitteln des Vergnügens, die dem plastischen Künstler abgehen. Was der Gestalt an

Schönheit gebricht, ersetzt die Schönheit der Farben, und was der Ausdruck an jener übrig läßt, das erhöhet diese. Dazu wirkt Alles mit, was sich in den Farben von ästhetischer Kraft in beyden vereinigen läßt: eigenthümliche Annehmlichkeit der Farben, Verbindung derselben zu Einem herrschenden Tone, Einheit der Beleuchtung, verständige Oekonomie des Helldunkels, pikante Lichter, interessante Schattenpartieen und richtig motivirte Abstufungen gemilderter und verstärkter Lichtmassen.

Die wesentlichen Bestandtheile der Schönheit eines Werkes der Mahlerey sind also: der Gegenstand selbst, Zeichnung, Perspektiv, Helldunkel, Farben; mit diesen wirkt die Kunst ihre Täuschungen, indem sie uns willig macht, uns dem angenehmen Irrthume hinzugeben, den sie uns durch die Sinnentäuschung aufdringt.

Ein jeder von diesen Bestandtheilen hat seine eigenthümliche Schönheit, womit er oft den Mangel der übrigen Schönheiten ersetzt. Wäre dieses nicht, so ließe sich nicht begreifen, wie es so verschiedene Mahlerschulen geben könne, deren jede durch ihre eigenthümlichen Vorzüge und Mängel

berühmt ist. Die römische glänzt in Raphaels Werken durch die Schönheit der Formen und der Composizion, die venezianische im Tizian durch die Wahrheit der Farben, die lombardische in Correggio durch den Reiz der Beleuchtung, die niederländische in Rembrandt durch das Pikante des Helldunkels. In einem der Elemente der mahlerischen Schönheit ragt also eine jede hervor; wir bewundern sie, und diese Bewunderung vergißt den Mangel der Schönheit, die der Schule in einem andern Elemente abgeht. Man bewahrt in den Gemähldegallerieen die Werke eines Gerhard Dow, trotz ihrer gemeinen Formen, eines Rembrandt, trotz ihrer unwürdigen Gestalten und der Incorrektion ihrer Zeichnung; denn in den ersten hat uns die Wahrheit und Genauigkeit der Ausführung, in diesen das pikante Helldunkel bestochen.

So können wir es uns allein begreiflich machen, wie gerade in der Mahlerey Werke von so verschiedenem Verdienste können geschätzt werden. Eben erst, als die Schulen entstanden, die sich durch ein eigenthümliches Verdienst hervorthaten,

begann die Kunst, sich zu dem Gipfel der Vollkommenheit emporzuschwingen, über den sie sich in der Folge nicht erhoben hat, nachdem die Künstler in jeder Kunst solche vollkommene Muster vor sich hatten, deren vereinzelte Schönheiten sie in ihren Werken hätten vereinigen können.

Als die Kunst in Italien anfing wieder aufzuleben, bey dem ersten Pulsschlage ihres wiederkehrenden Lebens, wußte sie noch nichts, als die Natur, so wie sie ihr bloßes Auge fand, mühsam und fleißig nachzuahmen; und der war der beste, dessen Nachahmung die getreueste und genaueste war. Aber diese Nachahmung war noch ohne Wahl, ohne Rath, ohne Verstand. Die Ersten, die Wahl und Verstand in ihre Werke brachten, waren Michael Angelo und Leonardo da Vinci; allein das Höchste, was ihre Wahl anzog, war Größe und Charakter. Noch nichts von dem, was die eigenthümlichen Reize der mahlenden Kunst ausmacht, nicht Schönheit der Formen, des Kolorits, der Beleuchtung, des Helldunkels.

Auch Raphael war in der Kindheit der Kunst gebohren. Aber diese Kindheit war auch die Zeit

ihrer Unschuld; und wenn er mit ihrem schwachen Lallen anfing, so erhob er sich bald zu der höhern Kraft des Verstandes. Er fing, wie seine Vorgänger, mit der blossen Nachahmung der Natur an, so wie sie sich ihm darbot. So hatten auch Michael Angelo und Leonardo da Vinci angefangen; allein ihr Genius hatte ihnen bald gesagt, daß die Kunst Wahl und Bedeutung erfodere, daß sie nicht, wie die Natur, zum Nutzen für gemeine Bedürfnisse arbeite, und daß sie tief unter ihrem höchsten Standpunkte bleibe, wenn nicht ein unterscheidender Verstand ihre Hand leitet. Sie erhoben sich über die gemeine Natur, aber wie ich eben bemerkt habe, nur durch Größe, Kraft und Ausdruck. Mit diesem Charakter ihrer Werke gingen sie über den beschränkten Kreis der gemeinen Natur hinaus, und erhoben sich so durch verständige Wahl des Poetischen in der Natur und durch Erweiterung dess Gebiets der Kunst in großen und kräftigen Dichtungen über die furchtsamen Versuche ihrer Vorgänger und Zeitgenossen.

Dem jungen Raphael öffnete erst der Anblick der Antiken und die Bekanntschaft mit Michael

Angelo's Werken, nachdem er in Rom angelangt war, den Verstand über das höhere Ziel seiner Kunst. Er sah, daß die Kunst wählen müsse, daß nicht Alles in der Natur ihrem Zwecke zusage, und daß das, was in derselben für seine Absicht brauchbar sey, noch seiner pflegenden Hand und seines erhöhenden Verstandes bedürfe. Er blieb aber auch nicht der bloße Nachahmer, selbst eines so großen Meisters, wie Michael Angelo, noch so großer Muster, als die Antiken; er suchte nicht, wie jener, bloß die Größe und Kraft, und, wie diese, die Schönheit des Ideals der alten Kunst. Wenn er über jenen durch die Darstellung des Schönen in den Gestalten und des Verständlichen in den Handlungen hinausging, so unterschied er sich von diesen durch die Erschaffung des Schönheitsideals der modernen Kunst, und von beyden durch das Romantische seiner poetischen Natur. *)

Man sagt, Raphael habe den Michael Angelo belauscht, als er in der Sixtinischen Kapelle

*) S. Th. 1. Br. 53. S. 345 ff. Th. 2. Br. 114. S. 405.

an der Schöpfungsgeschichte mahlte. Hier habe ihn das Bild von Gott dem Vater wie ein Blitzstrahl getroffen, und dieser Anblick habe einen neuen Sinn in ihm aufgeschlossen. Das ist, sagt man, der Moment seiner artistischen Wiedergeburt gewesen. Diese Wiedergeburt kann aber bloß den Gedanken in dem jungen Künstler belebt haben, daß die Kunst von ihm Wahl und Erhöhung der Idee verlange, die der Anblick der Natur in ihm erregt hat. Diese suchte er indeß auf dem ihm eigenthümlichen Wege, den Michael Angelo's Werke, und selbst die Antiken ihm nur in dunkler Ferne zeigen konnten, wo ihn sein eigenes Genie finden mußte. Von jenem konnte er nur das Große und Kraftvolle, von diesen nur die Schönheit der alten Kunst nachahmen; das, was er sich selbst schuf, war das Verständliche, das Bedeutsame, das Geistreiche, das Liebliche und das Schöne der modernen Kunst.

Am besten kann man sich davon überzeugen, wenn man Michael Angelo's Schöpfung Adams mit Raphaels Verklärung oder mit seiner Schule von Athen vergleicht. Wenn man in jenem Werke die Größe des Genies bewundern

muß, das die schaffende Gottheit in einem, wiewohl immer nur schwachen Schattenbilde zu versinnlichen gestrebt hat, so kann man doch die Vieldeutigkeit der ganzen Darstellung nicht verkennen. Es ist ein ehrwürdiger Alter, der, umgeben mit Engelgestalten, vom Himmel herabschwebt und seine ausgestreckte Hand einer halbaufgerichteten Menschenfigur reicht. Was sagt uns, daß dieser Alte der Allmächtige ist, was sagt uns, daß hier die Allmacht den schon daseyenden, schon lebenden Menschen erschafft? Nun vergleichen sie damit Raphaels verklärten Menschensohn in seiner ätherischen Lichthülle, die anbetenden und entzückten Jünger auf der Spitze des Berges und das staunende Volk an seinem Fuße: und Sie sehen das überirdische Schönheitsideal der modernen Kunst mit einer verständlichen zur faßlichsten Einheit verbundenen Handlung.

Ich gestehe gern, daß Raphael diese neue Idee der Schönheit zu seiner Zeit schon um sich her verbreitet fand. Petrarka, Lorenzo von Medicis mit ihrem platonischen Dichtergeiste, Ariosto und Tasso in ihren religiösen Helden

und Heldinnen hatten ihn schon mit dem Gefühle einer höhern und übersinnlichen poetischen Natur durchdrungen. Aber er war der Erste, der diese Natur in sichtbare Gestalten kleidete.

Es scheint, die neuere Kunst habe eben die Stufen durchgehen müssen, die die alte durchgegangen war; sie begann mit dem Großen und endigte mit dem Schönen. Michael Angelo, wie Homer, idealisirte die Natur, aber Beyde zunächst ins Große. Seinem Verstande war die Form gegenwärtig, aber er druckte sie einer größern Masse ein und gab ihr kolossalische Dimensionen. Wer könnte hier das schaffende Genie verkennen, das mit den Formen schaltet, ihr Wesen festhält, und ihre Verhältnisse mit denkendem Verstande zu jeder Größe erweitert? Wir bewundern daher mit Recht seinen Schöpfer in der Sixtinischen Kapelle zu Rom und seine vier Tageszeiten in der Kapelle dei Depositi zu Florenz. Das darf uns aber nicht hindern, auch das Genie eines Raphaels zu bewundern, das sich ein neues Schönheitsideal erschuf, und neue Empfindungen in neue Formen kleidete. —

Einhundert und vierundfunfzigster Brief.

An Ebendenselben.

2. Venezianische, 3. lombardische, 4. niederländische Schule.

— Es giebt keine Kunst, mein lieber Drivers! die nicht, — mehr oder weniger — durch eine größere Menge von Elementen auf den Genuß wirke. Ich wenigstens kenne keine, die auf ein einziges eingeschränkt wäre. Am besten wäre es, wenn alle diese Elemente in vollkommenster Harmonie zusammen wirkten; ein Werk, worin ein jedes einzelne Element in seiner höchsten Vollkommenheit mit allen übrigen in der vollkommensten Harmonie zusammenstimmte, würde ohne Zweifel das vollkommenste seyn. Aber wir dürfen zweifeln, ob es je ein solches gegeben hat. Es ist immer eines oder das andere dieser Elemente, das durch seine Vollkommenheit vor den übrigen hervorherrscht, unser Urtheil besticht und unsern Beyfall gewinnt.

Wir sind mit dieser Einrichtung so wohl zufrieden, daß wir einem Kunstwerke, das von irgend einer Seite vortreflich ist, unsere Bewunderung nicht versagen. Wir klassifiziren die großen Meister nach ihren verschiedenen Manieren, wir ordnen ihre Werke nach verschiedenen Schulen, und eine jede dieser Schulen gewährt uns durch ihre eigenthümliche Vortreflichkeit ihren eigenthümlichen Genuß. So hören wir z. B. eine Musik von einem großen deutschen Harmonisten, wie Händel und J. Seb. Bach zu seiner Zeit mit Vergnügen, ohne darum die Musik eines italienischen Melodisten, wie Pergolese oder Paesiello, zu verschmähen. Wir genießen hier zwey reizende Elemente der Tonkunst in beyden Manieren in ihrer höchsten Vollkommenheit, und charakterisiren die Künstler und ihre Werke schon im Voraus danach.

So wie das mit den übrigen Künsten ist, so ist es mit der Mahlerey. Sie wirkt durch verschiedene Elemente; keines darf zwar in einem ihrer Werke, wenn es Achtung verdienen soll, ganz fehlen; aber eines oder mehrere dürfen hervorherr-

schen; und indem sie hervorherrschen, verbergen sie das geringere Verdienst der übrigen.

Die Kunst des Mahlers wirkt durch so viele Elemente, und ein jedes derselben ist so verschiedener Grade der Vollkommenheit fähig, daß wir es uns gefallen lassen, wenn uns nur eines oder mehrere in einem Werke entzücken. Wir gesellen es alsdann zu seinen gleichartigen, und ordnen es in eine Klasse, die eine eigene Mahlerschule ausmacht, von der wir die Art des Verdienstes in höherm Grade erwarten, nach dem wir sie zu bezeichnen pflegen.

Die Elemente der Kunst des Mahlers sind: Idealische Natur, Ausdruck, Charakter, Composizion, Farbengebung, Beleuchtung, genaue Darstellung durch Detail, und Ausführlichkeit. In diese Elemente haben sich die verschiedenen Mahlerschulen getheilt; die Vollkommenheit einer jeden in der einen oder der andern Art macht ihren Charakter aus. Das, was ihn ausmacht, muß dem Werke der Schule, die es hervorgebracht hat, in hoher Vollkommenheit zukommen, wenn wir die Mängel in den übrigen übersehen, und es des Aufbe-

wahrens, werth halten sollen. So wie Raphaels Ruhm auf Zeichnung, Charakter und Composizion ruht, so glänzt Correggio durch Schönheit der Beleuchtung und der sanften Vertheilung von Licht und Schatten; Tizian durch Wahrheit und Abstufung der Farben in ihren Mitteltinten, und Rembrandt durch das Pikante seines Helldunkels.

Zu dem, worauf sich das hohe Verdienst des Erstern gründet, konnten die Leztern nichts hinzuthun; kaum konnten sie hoffen, es zu erreichen. So suchte sich ein jeder sein eigenes Verdienst: Correggio idealisirte die Beleuchtung, Tizian die Farben, Rembrandt das Helldunkel. Mit diesem deckten sie die Mängel, durch welche sie ihm nachstanden. Und so zogen sie nicht allein den einzelnen Beschauer an sich, sie versicherten sich auch der Bewunderung des größten Haufens. Denn die Schönheiten der Beleuchtung, der Farben und des Helldunkels sind gerade die populärsten Schönheiten eines Gemähldes; sie bezaubern auch das gemeinste Auge; denn von dem Werthe der Zeichnung und der Composizion können nur Wenige urtheilen. Diese reden zu dem Verstande, jene thun schon dem

Auge wohl, sie können mit dem bloßen Sinne genossen werden.

Das Schwierigste bey dem Lichte und den Farben ist ihre Harmonie. Sie ist gerade der Theil der Farbenkunst, den die großen Koloristen vorzüglich gesucht haben. Man bewundert sie in ihren besten Werken; allein ich gestehe gern, daß ich noch keinen allgemeinen, recht deutlichen und bestimmten Begriff davon bey den Kunstphilosophen habe finden können. Der Hauptgrund der Unbestimmtheit dieses Begriffes mag wohl darin liegen, daß die Künstler selbst der Harmonie der Farben auf verschiedenen Wegen nachgegangen sind. Correggio suchte sie in den unmerklichen Abstufungen des Lichts und des Schattens und den sanften Uebergängen von dem Einem zu dem Andern, Tizian in den Mitteltinten, wodurch sich die Eine Farbe in die andere verschmilzt, Rembrandt durch eine herrschende Hauptfarbe, vermittelst welcher eine jede helle Farbe etwas von ihrer Stärke verliert. Alle waren deren Eins, daß ein jeder durch seine Methode das Bunte und Harte in seinen Werken zu vermeiden suchte. Das unfehlbarste Mittel

war allerdings, daß man den Glanz der Farben oder der Stärke des Lichtes durch die Hauptfarbe zu mäßigen und herabzustimmen suchte, und ihn in dem Maaße wirklich herabstimmte, als diese Hauptfarbe mehr oder weniger sich zu dem Dunkeln neigte. Man nannte diesen Grad der Stärke der Farbe den Farbenton, mit einem Worte, das nicht, wie es scheinen möchte, aus der Musik übergetragen ist; denn der Ton der Farben hat mit den musikalischen Tönen eine gemeinschaftliche Abstammung von einem griechischen Worte, worin die Bedeutung des Erhöhens und Verminderns des Grades der Lebhaftigkeit liegt, womit das Ohr und das Auge durch Klänge und Farben affizirt wird.

So ist dann die Harmonie der Farben diejenige Uebereinstimmung derselben, die durch die Einheit des allgemeinen Tons derselben in ihre Mannichfaltigkeit gebracht wird. Sie ist schon in der Natur; denn so wie sich die Grade des Lichtes nach der Verschiedenheit der Tageszeiten oder nach andern besondern örtlichen Umständen abändern, so müssen die Gegenstände auch einen verschiedenen Farbenton erhalten. Das ist eine Hauptquelle der Schön-

heit, welche die Natur über das Sichtbare verbreitet. Aber diese Schönheit muß die Kunst erhöhen, und in dieser Erhöhung der Harmonie der Farben besteht, wie ich glaube, die eigentliche ideale Schönheit der Farben. Dieses Idealisiren der Farben erhält durch die Kunst der großen Koloristen noch einen größern Werth, indem sie Licht und Farben ihren poetischen Zwecken unterordnen, und ihre Hauptmassen durch Licht, Schatten und Farben bezeichnen. Raphael bezeichnete seine Hauptmassen durch Genauigkeit und Ausführlichkeit der Zeichnung; Tizian durch die Hauptfarben, und Correggio durch Licht und Schatten.

Ich habe es versucht, Ihnen an der Kunst dieser großen Meister die verschiedenen Elemente der Mahlerey zu entwickeln, wovon ein jedes einer so hohen Schönheit fähig ist, daß es schon allein einem Werke einen unsterblichen Werth verschaffen kann. Ich sollte noch von einem mahlerischen Verdienste reden, das man an Raphael vorzüglich rühmt — von der Bedeutsamkeit — oder der Auswahl von dem, was zu dem Sinne des Ganzen am kräftigsten mitwirkt, und derjenigen Dar-

stellung desselben, welche am deutlichsten auf die Vergangenheit und auf die Zukunft in der Handlung hinweist. Hierüber kommen aber schon verschiedene Winke in meinen Briefen vor; ich kann es also hier mit gutem Gewissen übergehen. —

Einhundert und fünfundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Redekünste.

— Ich kann jetzt meine Feder etwas ruhen lassen, meine Julie! Es versteht sich aber nur in dem Theile unsers Briefwechsels, welcher die Aesthetik betrifft. Unser Professor C. hat seit einiger Zeit Vorlesungen über die Redekünste, d. i. über die Poesie und Beredtsamkeit, eröffnet, von denen er mir das mittheilt, was er sich darüber aufgeschrieben hat. Da ich mich für seinen Schüler bekenne, und Du also in unserm bisherigen Briefwechsel durchgehends seine Grundsätze gelesen hast, so wirst Du es kaum merken, daß ein Anderer den Faden der Untersuchung wieder aufhebt, wo ich ihn habe fallen lassen. Dieser Wechsel in den redenden Personen wird keinen Wechsel in den Grundsätzen und den Sachen nach sich ziehen. Ich schicke Dir also ohne alle Umstände seine Papiere, so wie ich sie aus seiner Hand erhalte. Hier ist sogleich seine erste Vorlesung.

1.

Poesie. Prosa.

Die Redekünste unterscheiden sich von den übrigen Künsten durch ihre Zeichen oder durch die Sprache, in der sie Gedanken, Bilder und Empfindungen mittheilen; und diese Sprache ist die Rede. Die Rede ist also eine künstliche Sprache, und zwar eine hörbare.

Zuvörderst also eine künstliche. Denn so gewiß sie auch von der ausdrückenden und mahlenden Natursprache mag ausgegangen seyn, und so viel Spuren eine künstliche Sprache von ihrem Ursprunge noch aufbehalten mag: so sind doch in ihrem größten Theile die Ueberbleibsel der Natursprache so sehr verwischt, daß auch der fleißigste und scharfsichtigste Sprachforscher Mühe hat, hie und da zerstreuete Trümmern von ihr zu erkennen. Wer sie bloß als ein gemeines Werkzeug der Mittheilung der Gedanken gebraucht, dem kömmt nur selten eine Ahndung von einem solchen Ursprunge an. In diesem Sinne — aber nur in diesem — kann ich dann die Worte, oder die Theile der Rede willkührliche Zeichen nennen. Sie haben ihre

Quelle in der Natursprache, sie sind aber von dieser Quelle durch einen so weiten Weg entfernt, und haben auf diesem Wege so viele Veränderungen erlitten, daß in ihnen ihr erster Naturlaut nicht mehr erkennbar ist, und sie also ein Werk der blinden Willkühr scheinen. Hiernächst ist die Rede eine **hörbare** Sprache, und ihre Worte sind hörbare Zeichen. Sagen Sie nicht, daß die Worte der Rede auch geschrieben werden, und also auch sichtbare sind; denn in unserer Schrift, die eine Buchstabenschrift ist, sind die sichtbaren Züge nur Zeichen von hörbaren Lauten, und in andern Sprachen, wie z. B. der sinesischen, worin die Schriftzüge nicht die Laute, sondern die Sachen selbst bezeichnen, giebt es eigentlich zweyerley Sprachen, die parallel neben einander herlaufen: eine geschriebene und eine gesprochene, eine sichtbare und eine hörbare.

Die Rede ist nun entweder Poesie oder Prosa. Wie ist aber Poesie und Prosa von einander verschieden? — Das scheint auf den ersten Anblick eine Frage für Moliere's bürgerlichen Edelmann, der die große Entdeckung macht, daß er in Prosa spricht. Sie ist aber weder unwichtig, noch

leicht zu beantworten. Der Eindruck, den die Dinge auf uns machen, läßt uns zwar ihren Unterschied oft bestimmt genug fühlen, aber er sagt uns gemeiniglich, insonderheit bey sehr zusammengesetzten Gegenständen, wenig oder nichts von ihrem innern Wesen. Dem kann erst der zergliedernde Verstand auf die Spur kommen.

Nach einer oberflächlichen Ansicht könnte indeß dieser Unterschied nicht so tief versteckt liegen. Denn man könnte glauben, das Wesen der Poesie unterscheide sich von dem Wesen der Prosa durch das Sylbenmaaß; und so pflegt auch gewöhnlich der gemeine Geschmack Poesie und Prosa zu unterscheiden. Nun giebt es aber viel sehr prosaische Verse, und es gab eine Zeit, wo man viel poetische Prosa schrieb. Man nennt die Produkte der Gottschedischen Muse elende prosaische Reimereyen, und Eberts Uebersetzung von Young's Nachtgedanken poetische Prosa. Es muß also einen innern Charakter geben, wodurch sich Poesie und Prosa unterscheidet; denn das Sylbenmaaß ist nur ein äußerer.

Vielleicht führt uns eine andere Ansicht der

Sache näher, eine Ansicht, die ebenfalls dem gewöhnlichen Urtheile gemäß ist. Die Prosa ist die gemeine Rede, die Poesie erhebt sich über die gemeine Rede. Die Poesie würde also eine vollkommene Rede seyn. Allein dergleichen ist ein wissenschaftlicher Vortrag auch. Der Charakter der Poesie muß also in den Vollkommenheiten liegen, wodurch sie sich auf der einen Seite von der gemeinen Rede, und auf der andern von dem wissenschaftlichen Vortrage unterscheidet.

Die Poesie gehört zu dem Kreise der schönen Künste, und so muß ihr Hauptzweck Vergnügen seyn, ihre eigenthümliche Vollkommenheit muß Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniß seyn. Sie ist also eine verschönerte Rede, und dadurch unterscheidet sie sich eben so deutlich von der wissenschaftlichen, als von der gemeinen.

Hier stoßen wir aber auf eine neue Schwierigkeit, die ich nicht übergehen darf, weil sie sich uns in den Werken der redenden Künste selbst aufdringt. Es giebt nämlich Werke der Beredtsamkeit so gut, als Werk eder Dichtkunst; jene

gefallen durch ihre schöne Prosa, wie diese durch ihre schöne Poesie. Es giebt also eine doppelte Art der verschönerten Rede, der prosaischen und der poetischen; der erstern in den Werken der Beredtsamkeit, der letztern in den Werken der Dichtkunst; es giebt zwey redende Künste, die Rhetorik und die Poetik.

Zwischen diesen kann nur der Grad und die Art der Schönheit den Unterschied ausmachen. Beydes hat aber seinen weitern Grund in dem verschiedenen Umfange des Hauptzweckes der Beredtsamkeit und der Poesie. In den Werken der Dichtkunst ist das Vergnügen der einzige und letzte Zweck; Belehrung kann in ihnen nur Mittel seyn. In den Werken der Beredtsamkeit ist die Belehrung Zweck, und das Vergnügen Mittel. Aber die Belehrung kann auch angenehm seyn; sie ist es nicht bloß in einer unterhaltenden Erzählung, sie ist es oft, wenigstens für den Wißbegierigen, in dem angenehmen Vortrage interessanter Lehrwahrheiten.

Diese Verschiedenheit, die auf den ersten Anblick so unbedeutend scheint, giebt den beyden re-

denden Künsten so abstechende Gestalten und Bewegungen, daß sich daraus der wesentliche Charakter einer jeden ohne Zwang erklären läßt.

Da zuvörderst in der schönen Prosa die Schönheit der Rede nur Mittel, in der Poesie aber Zweck ist, so muß, so oft es nöthig wird, die Schönheit der Belehrung in jener aufgeopfert werden; in dieser darf der Dichter nur die Belehrung aufnehmen, die zur Verschönerung seines Werkes dienen kann. Sobald der Schriftsteller uns sein Werk als ein Gedicht giebt, so würde es lächerlich seyn, von ihm die Wahrheit zu verlangen, die man von einem Werke verlangt, das zum Unterricht bestimmt ist. Wer wird Schillers Wallenstein tadeln, daß sich nicht jede Stelle darin durch historische Beweise belegen läßt, oder Wielands Aristippische Briefe, daß sein Held nicht das wahre Moralsystem im Munde führt; da jenes ein Trauerspiel ist, und diese ein Roman seyn sollen.

Das würden schon sehr bedeutende Züge in dem Charakter der Prosa und der Poesie seyn. Beyde erhalten sie von ihrem eigenthümlichen Zwe-

cke, wovon ein jeder einen so sichtbaren Einfluß auf den Grad ihrer Schönheit hat. Aber ihre Wirkung reicht noch weiter; sie bestimmt auch die Arten der Schönheit, die einer jeden eigen sind.

Zu den ästhetischen Vollkommenheiten einer Rede gehört 1. die Vollkommenheit der Gedanken, die sie darstellt, 2. die Vollkommenheit der Ordnung, oder der Stellung ihrer Theile, 3. die Vollkommenheit der Zeichen, mit denen sie die Gedanken darstellt.

Lassen Sie uns mit der letzten anfangen, mit der Vollkommenheit der Zeichen oder des Ausdrucks, hiernächst zu der Vollkommenheit der Wortstellung übergehen, und von dieser zu der Vollkommenheit der Gedanken aufsteigen. Diese drey Vollkommenheiten werden zwar unter einander in dem genauesten und unzertrennlichsten Bunde stehen, die eine wird immer die Art und den Grad der andern bis ins kleinste bestimmen; aber die Betrachtung wird uns leichter werden, wenn wir sie von der Wortstellung und dem Ausdrucke anfangen; denn das sind äußere Schönheiten, und das Aeußere

fällt immer eher in die Augen, und macht sich leichter bemerkbar, als das Innere.

1. Wenn wir den Ausdruck der Rede zergliedern, so ist der Gedanke seine Form, und der Laut seine Materie. Diese ist also der Körper, durch den die innere Form des Ausdrucks sichtbar wird, und womit er uns zunächst affizirt. In der Poesie muß dieser Körper den höchsten Grad der Schönheit haben, in der Prosa ist seine Schönheit den Vollkommenheiten der Gedanken untergeordnet. Der Dichter wird den schönsten Wohllaut vorziehen, den angenehmsten Wechsel kurzer und langer Sylben, offner und geschlossener Vokale, der leichtesten und unverwickeltsten Consonanten. Der Prosaist nur so weit, als es die Wahrheit, Kraft, Deutlichkeit und die schöne Evidenz des Zusammenhanges der Gedanken zuläßt.

2. Die Schönheit der Ordnung ist ebenfalls eine äußere und innere. Diese ist in der Stellung der Worte, jene in dem Numerus, in dem angenehmen Verhältnisse der Theile der Rede. In der Poesie ist es die Empfindung, die der Wortstellung das erste Gesetz giebt. Nach diesem Gesetze muß das

Wort, das der Empfindung das wichtigste ist, da stehen, wo es den stärksten Eindruck macht, an dem Orte, der ihm das kräftigste Licht mittheilt. Sie sehen, daß die Sprache darum schon poetischer seyn wird, deren Genius die mannichfaltigste Wortstellung zuläßt; denn diese wird der Empfindung den freyesten Spielraum geben, um sich in allen ihren Theilen überall mit der vernehmlichsten Kraft auszusprechen. Die ruhigere Prosa, die selbst in dem Tone der Empfindung nie den Verstand darf überhören lassen, darf sich keine solche Wortstellungen erlauben, die nur der Taumel der Seele in der Trunkenheit der Begeisterung rechtfertigen kann.

In allen diesen verschiedenen Arten und Graden der Schönheit unterscheidet sich schon die Poesie von der Prosa sehr merklich. Der eigenthümliche Charakter von beyden offenbart sich indeß am auffallendsten in ihrem Numerus. Das ist das gemeinste und populärste Merkmahl, wovon ein jeder, auch wer nicht sehr tief in ihr Wesen eingedrungen ist, die Poesie von der Prosa unterscheidet.

Man ist darüber einverstanden, daß sowohl die Werke der Beredtsamkeit, als die Werke der Dichtkunst ihren Numerus haben müssen, wenn sie auf den höchsten Grad der ästhetischen Vollkommenheit sollen Anspruch machen können; man erkennt aber auch, daß einer jeden dieser Künste ihr eigener Numerus zukomme; man nennt den einen den poetischen, den andern den oratorischen, und verlangt von jenem einen höhern Grad der Schönheit, als von diesem; denn er soll außer den Schönheiten des letztern noch seine eigenthümliche Schönheit enthalten.

Der poetische Numerus ist die schöne Bewegung des Tanzes und der Musik; der oratorische Numerus ist die schöne Bewegung in dem Gange der Betrachtung. Es ist also ein poetischer Numerus eben so wenig ohne Rhythmus und Sylbenmaaß, als ein Tanz ohne Rhythmus und Tanzfüße, und ein Tonstück ohne Rhythmus und Takt denkbar.

Die Schönheit dieses Rhythmus fühlen wir in der Aehnlichkeit und Gleichheit der Zeittheile, in denen die Bewegung fortgeht. Das ist die all-

gemeine Quelle des Vergnügens, das er uns gewährt; seine Schönheit läßt sich also auf das Wesen aller Schönheit überhaupt zurückführen. Es giebt aber verschiedene Arten des schönen Rhythmus: wie werden wir die unterscheiden? — Es giebt auch verschiedene Schönheiten der Gestalt. Eine andere ist die Schönheit der Juno, eine andere der Venus, eine andere des Jupiter, eine andere des Apollo. Diese sind verschieden durch ihren Charakter; also auch die verschiedenen Arten des Rhythmus, oder der schönen Bewegung; wodurch können sie sich anders unterscheiden, als durch ihren Charakter?

Es ist hier noch nicht der Ort, den Mechanismus des Rhythmus ausführlich aus einander zu setzen — wir werden in der Folge wieder darauf zurückkommen — jetzt darf ich nur so viel davon sagen, als zur deutlichen Bezeichnung des Charakters der Poesie und der Prosa unentbehrlich ist.

Genung also, wir wissen, der poetische Numerus oder der Rhythmus giebt durch Gleichheit und Aehnlichkeit seiner Zeittheile der lebendigen Bewegung der Rede ihre größte äußere Schönheit. We-

her aber diese Bewegung? und woher ihre Aehnlichkeit und Gleichheit in ihren Abschnitten? — Bewegung des Aeußern kann nur aus Empfindung des Innern entstehen, und Uebereinstimmung des Aeußern aus Uebereinstimmung des Innern. Es muß also Eine Empfindung, Ein Affekt seyn, der in der Seele herrschend ist, wenn Ein Rhythmus durch die Aehnlichkeit und Gleichheit der Bewegung die Rede forttragen soll.

Hier entdeckten wir also den Hauptcharakter der Poesie: sie muß eine Rede seyn, die eine herrschende Leidenschaft durchströmt. Das Prinzipium des Dichterwerks ist der Zustand einer herrschenden Empfindung, das Prinzipium der prosaischen Rede ist der Zustand der Betrachtung. An diesen Faden lassen sich nun alle übrige Eigenheiten, wodurch sich Poesie und Prosa ohne große Schwierigkeit entwickeln, reihen.

1. Das Erste, wodurch die Rede als Poesie erscheint, ist die herrschende Empfindung, welche sie belebt. Die leidenschaftliche Empfindung theilt ihr ihre Bewegung mit, und zwar, da diese Empfindung die ganze Rede beherrscht und alle seine Thei-

le belebt, die Bewegung eines Rhythmus, der durchgängig Einem Gesetze gehorcht und seinen Ton von dem Charakter der herrschenden Empfindung erhält; so wie gegenseitig der Rhythmus der Bewegung die Seele zu der ihm entsprechenden Leidenschaft stimmt. Da dieses in der Natur so ist, so darf es in der Kunst nicht anders seyn. Wer sich selbst beobachtet, fühlt, daß die Freude und der Schmerz, jene, alle seine Bewegungen beflügelt, dieser, alle seine Bewegungen hemmt und entkräftet. Die Freude tanzt, hüpft, springt; der Schmerz schleicht, er schleppt sich mit schweren Schritten langsam auf dem Boden fort. So wie eine herrschende Leidenschaft durch ihre Bewegung sichtbar wird, so wird sie durch den Rhythmus ihrer Rede hörbar.

Poetische Sprache.

2. Wenn die herrschende Leidenschaft so unwiderstehlich nach außen wirkt, so kann sie auch nicht ohne Wirkung nach innen bleiben; so wie sie die Bewegungen des Körpers und die tönende Rede belebt, so muß sie auch die Gedanken des Geistes beseelen und die Ideen des Verstandes ge-

stalten. Sie versetzt die Seele in einen Zustand der Begeisterung, worin sich ihr die Gedanken durch Bewegung und Gestalt versinnlichen und in lebendigen Bildern vor ihr vorübergehen. Mit dieser sinnlichen Kraft erregen sie alle Tiefen des Gefühls, und beschleunigen alle Flüge der Einbildungskraft. Daher die kühnen Metaphern, welche den Gedanken in die entferntesten Bilder kleiden, daher die Hyperbata der Rede oder die Inversionen der Wortfolge, die so auffallend von der Wortfolge der ruhigen Betrachtung abweichen. Die Seele sieht jeden Gedanken in dem kräftigsten Bilde, und ergreift das Wort am ersten, dessen Idee ihrem Interesse am nächsten liegt.

Es sind erstlich die kühnen Bilder, und zweytens die Wortfolge des Interesse der Leidenschaft und des Gefühls, welche das Wesen der poetischen Sprache ausmachen; und eine Nazion, die so glücklich ist, daß ihre Sprachgesetze sie zulassen, hat nicht nur eine prosaische, sie hat auch eine poetische Sprache; eine Sprache der Poesie, die sich wesentlich und abzeichnend von der Sprache der Prosa unterscheidet. Die Fremden, und vielleicht

auch die unpartheyischen und hellsehenden unter den Franzosen, legen diesen Vortheil der französischen nur in einem geringen Grade bey. Und ich glaube, nicht mit Unrecht; denn alle Eleganz, womit sie die Herzen gewinnt, kann ihr nicht den hohen Flug geben, womit eine begeisterte Dichtersprache sich erhebt: sie ist es vielmehr, die diesen kühnen regellosen Flug durch ihre furchtsame Regelmäßigkeit und durch ihre zierlichen Schönheiten nothwendig hemmen muß.

So schildert uns Voltaire selbst den innern Bau seiner Sprache, dieser größte der neuern französischen Dichter, der daraus gemacht hat, was sich daraus machen läßt. „Die Italiener und Engländer,“ sagt er, „können der Reime entrathen, „weil ihre Sprache Inversionen und ihre Poesie tausend Freyheiten hat, die uns fehlen. — „Das Genie unserer Sprache ist die Klarheit „und die Eleganz; wir verstatten unserer Poesie „keine Freyheiten, die in der genauen Ordnung der Ideen keinen andern Gang haben „darf, als die Prosa.“

Wortfolge.

Ich habe gesagt, daß selbst unter den Franzosen die unpartheyischen und unterrichteten Kenner der Litteratur für die Fesseln ihrer Sprache nicht blind sind, und nicht selten den Zwang beklagen, worunter die Begeisterung eines wahren Dichtergenies seufzt. Die nicht so unpartheyisch sind, sind dagegen auf die Natürlichkeit der Wortfolge in ihrer Sprache stolz. Allein welche Wortfolge ist natürlich? Diese Sprachphilosophen sagen: die vernünftige. — Nun! die poetische Wortfolge ist auch vernünftig; sie gehorcht den Gesetzen des Interesses einer begeisterten Phantasie, und diesem Interesse muß die Vernunft nothwendig andere Gesetze vorschreiben als der ruhigen Betrachtung; es muß ihm also eine ganz andere Wortfolge natürlich seyn. Sie nennen aber nur die methodische Wortfolge in dem gleichförmigen Gange der ruhigen Betrachtung natürlich. In diesem muß freylich immer das Bestimmende dem Unbestimmten nachtreten; die Ungeduld der Begeisterung aber hebt sogleich mit dem an, was ihrem sinnlichen Drange das Erste ist.

Ein Beyspiel wird das klar machen. Die fran-

zösische Sprachphilosophie muß die Ordnung der Worte, wenn ihre eigne die einzige natürliche seyn soll, in folgender Strophe unnatürlich nennen; denn sie darf sie in ihre Sprache nicht übertragen.

Mir Armen, den des Fiebers Kraft
Fast nöthigt in das Grab zu sinken,
Verbeut der Arzt den Rebensaft
Und heißt mich Wasser trinken.

Gleim.

Hier hebt die Rede mit dem Dativ: „Mir Armen" an; so anzufangen, verbieten aber die französischen Sprachgesetze. Ihre sprachrichtige Wortfolge ist die methodische Wortfolge der besonnenen Vernunft: „Le medecin me defend le jus de la „treille." Die Empfindung aber denkt zuerst an ihren Weindurst; sie schmachtet unter dem Schmerze der Entbehrung; der Trinker fühlt sich unglücklich, und dieses Gefühl ist das erste, was in Worte ausbrechen muß. Das bringt nun nothwendig eine ganz andere Wortstellung hervor, die aber eben so natürlich und vernünftig ist, als die methodische; denn sie hat ihren eben so guten Grund,

nämlich in dem Interesse der Empfindung, und nur nicht in dem ruhigen Gange der Betrachtung.

Doch, es ist nicht einmahl das Interesse der Empfindung allein, welches die Abweichung von der methodischen Wortstellung nothwendig macht; auch schon das bloße Bedürfniß der Verständlichkeit erfodert sie oft. Es nöthigt mich nämlich, mit dem Worte anzufangen, dem ich durch seine Stellung einen Nachdruck geben will, welchen seine Wichtigkeit erfodert, oder der die Aufmerksamkeit auf die Sache ziehen soll, die ich von andern will unterschieden wissen. Die französische Sprache darf nur sagen: „Donnés moi du pain;" im Deutschen sage ich eben so gut: „Brod gieb mir," wenn man mir Fleisch reicht, das ich nicht verlangte, und, „Mir gieb Brod," wenn man es einem Andern reicht.

Wer wird behaupten, daß diese Wortstellung, die die deutsche Sprache zuläßt und die französische verbietet, nicht natürlich und vernünftig sey, da sie in dem Bedürfniß einer leichten Verständlichkeit einen so dringenden Grund hat?

Ursprung der Sprachgesetze für die Wortfolge.

Was kann aber die französische Nazion bewogen haben, sich so harte Gesetze zu geben und ihrer Sprache solche Fesseln anzulegen? – Die Antwort auf diese Frage ist, glaube ich, in den Schicksalen ihrer schönen Litteratur zu finden. Ihre poetische Sprache begann, sich auf dem Theater zu bilden. Dieses Theater aber hatte ursprünglich nur den Hof und die vornehme Welt zu Richtern in der letzten Instanz. Corneille schrieb für den Cardinal Richelieu und den Hof Ludwigs des Vierzehnten; für diesen dichtete auch Racine. Dieser angebetete König beschützte die größten Dichter seiner Zeit; und wer hätte sich unterwinden sollen, von der Meynung des großen Monarchen zu appelliren?

Der Geschmack solcher Zuschauer und Leser umschließt aber den Dichter mit Schranken, worin es dem feurigsten Genie unmöglich wird, sich seinem Fluge zu überlassen. Wie könnte auch die Feyerlichkeit der Repräsentazion und die Gravität der Würde, worin sich der hohe Rang dieses Kö-

nigs und seines Hofes hüllte, dem freyen Laufe der Phantasie günstig seyn, die ihre Gesetze nur in ihrer eigenen Begeisterung findet? Wenn solche Richter gewonnen werden sollen, so muß ihnen die Rede durch die Besonnenheit gefallen, von der sie selbst das Muster sind, und wodurch sich die Ehrfurcht ausdruckt, die ihnen den stolzen Genuß giebt, daß sie durch ihre Größe imponiren. Eben so wenig ist auch die Verfeinerung der Weichlichkeit dem kräftigen Gefühle des Kunstgenies günstig. Sie schließt alles Starke, alles Tiefeindringende, alles Ungemeine, alles Erschütternde, aus; denn sie kömmt zu dem Anschauen der Werke der Kunst, um die Zeit zu tödten, sich des Ueberdrusses der Langenweile zu entlasten, ihre Pracht zur Schau auszulegen, und nebenher die leichte Berührung eines immer wechselnden Vergnügens mit halber Seele zu genießen.

Vor solchen Umgebungen kann der größte Dichter keine poetische Sprache erschaffen; seine größte Kunst wird seyn, seinen Ton zu schwächen, wenn ihn die Begeisterung zu erheben strebt, und aller Kraft der Dikzion auszuweichen, da, wo sie sich

ihm von selbst aufdringt, oder ungesucht darbietet.

Wenn also eine Sprache der Poesie entstehen soll, so muß sie da entstehen, wo sich der Dichter seiner ganzen leidenschaftlichen Empfindung überlassen darf. In unsern Sprachen, worin sich schon die Prosa von der Poesie geschieden hat, kann er das nur, wenn seine Phantasie durch keine furchtsamen Rücksichten in ihrem Fluge aufgehalten wird; wenn er also für solche Zuhörer und Leser dichtet, deren Gefühl durch keine Verfeinerung der Weichlichkeit geschwächt ist, und durch keinen Zwang der standesmäßigen Feyerlichkeit unterdrückt wird. So ist die glückliche Lage der deutschen und italienischen Dichter, die die Sprache ihrer Poesie für das unverfeinerte, sich seinen Gefühlen hingebende Volk, oder für noch unüberfeinerte, unter keinem Zwange der besonnenen Repräsentazion lebende Große gebildet haben.

Zeitfolge der Poesie und der Prosa.

In den frühesten Zeiten der rohen Einfalt konnte daher jede Sprache nicht anders als poetisch seyn; und das wird schon dadurch bestätigt, daß unter

allen Völkern die Poesie eher gewesen ist, als die Prosa. Uns muß diese Erscheinung sehr parador vorkommen; denn bey uns ist ein Gedicht ein Werk der Kunst, in der rohen Kindheit des Menschen ist es ein Erguß der Natur; die Natur ist aber früher als die Kunst; denn die Kunst ist sich der Zwecke und Regeln bewußt, nach denen die Natur instinktartig arbeitet.

Mehr als Ein Zug in dieser rohen noch kunstlosen Natur mußte vielmehr eine poetische Sprache hervorbringen, als eine prosaische, und eine kurze Zergliederung dieser Züge wird uns auf die Eigenheiten der poetischen Sprache zurückführen, mit denen ich sie charakterisirt habe.

Der Verstand des Menschen strebt nicht ohne Mühe, sich aus dem Nebel der Sinnlichkeit zu den lichtern Regionen des Verstandes zu erheben. Das Werkzeug, mit dem er sich empor hilft, ist die Sprache. Allein diese Sprache ist bey seinen ersten Versuchen noch sehr unvollkommen; sie enthält nur sehr sparsame und rohe Materialien, die er sich zum Theil erst selbst erschaffen muß, so wie sich sein Ideenkreis allmählich erweitert. Die erste Folge dieses Zustandes ist, daß, wenn ihn das Bedürf-

niß bringt, sein Inneres durch eine feyerliche Rede aufzuschließen und eine längere Reihe von Gedanken auszuschütten, er sich in eine Begeisterung versetzen muß, die seine ganze Seele in Aufruhr bringt. Diese innere Bewegung ergießt sich in alle seine Kräfte, und erscheint in der heftigen Gebehrdensprache des Tanzes und den leidenschaftlichen Accenten der Musik und des Gesanges. Schon die starke Sinnlichkeit eines solchen Zustandes macht es nothwendig, daß der aufgeregten Phantasie die lebhaftesten Bilder zuströmen und daß jeder Gedanke in der kühnsten Metapher hervorgeht. So wird seine Rede durch Sinnlichkeit der Gedanken und durch Rhythmus des Tanzes und des Gesanges die höchste Poesie.

Der Reichthum an kühnen Bildern in den ersten Redeversuchen ist nicht bloß eine mittelbare, er ist auch eine unmittelbare Folge der ursprünglichen Armuth der Sprache. In allen Sprachen drucken die Wörter Anfangs nichts als sinnliche Gegenstände aus. Sie enthalten also Anfangs nur Zeichen für das Sinnliche. Wie aber, wenn der Redende unsinnliche Begriffe ausdrucken will? Wenn er z. B. sagen will: „Die Vernunft muß die Lei-

denschaften zähmen. Hier muß er seine Zuflucht zu einem sinnlichen Bilde nehmen, das mit dem unsinnlichen Gedanken eine Aehnlichkeit hat; und wenn er dieses Bild nicht in der Nähe findet, so muß er in der weitesten Ferne danach greifen. Er muß sagen: „die Pferde reißen den Wagen fort, und der Wagenführer muß sie lenken." Das ist ein Metapher, die in der besonnenen Prosa einer bereits sehr gebildeten Sprache sehr kühn ist, die es aber in dem Zustande der Begeisterung in einer noch rohen Sprache gar nicht scheint; denn es ist der einzige Ausdruck, den sie für ihren unsinnlichen Gedanken wählen kann.

So ist also die Poesie die Sprache der Sinnlichkeit, die Prosa die Sprache der besonneren Vernunft, Beydes in ihrem Innern wie in ihrem Aeußern; in ihrem Innern durch ihre Bilder, ihre Inversionen, in ihrem Aeußern durch ihren Numerus. In der Poesie sind diese Bilder und diese Inversionen die kühnsten, lebhaftesten und reichsten; in der Poesie ist dieser Numerus Rhythmus und Sylbenmaaß, ein jedes nach dem Tone der herrschenden und belebenden Leidenschaft. In der Pro-

sa sind die Bilder nicht um ihrer selbst willen da; sie sind, wie die Inversionen, den Gedanken untergeordnet. Sie hat ihren Numerus, aber dieser Numerus wird nicht durch die belebende Empfindung, er wird durch das Interesse und die vollendende Fülle der Gedanken bestimmt.

Harmonie des Innern und des Aeußern in der Poesie.

Ich habe hier die Poesie in ihrer höchsten Vollkommenheit geschildert. Die vollkommenste, oder vielmehr die einzig wahre Poesie, kann nicht ohne die Musik des Rhythmus und des Sylbenmaaßes seyn. Die sogenannte poetische Prosa bombastvoller Prosaisten ist gerade eben so unpoetisch, als die prosaische Poesie kraftloser, wässeriger Reimschmiede. Es fehlt Beyden in gleichem Maaße das, was die wesentliche Schönheit der Rede ausmacht, die durch ihre schöne Sinnlichkeit entzückt: der einen der innere Geist, der einen schönen Körper belebt, der andern der äußere Körper, worin sich ein lebendiger Geist bewegt. Die Vereinigung von Beyden bringt erst in die Rede die reizende

Harmonie, die der eigenthümlichen Schönheit beyder Theile ihren wahren Werth giebt, und deren Mangel sich daher am meisten fühlbar macht. Der Rythmus und das Sylbenmaaß in einem prosaischen Gedichte, führt uns auf die Erwartung starker Gedanken, lebhafter Bilder und kräftiger Empfindungen, und wir finden nichts, als Gemeines und Kraftloses; die innere Poesie der poetischen Prosa reißt uns zu dem Tanze und der Musik des poetischen Rhythmus fort, und wir fühlen uns durch den bedächtigen Gang der Prosa aufgehalten. In dieser Disharmonie des Innern und des Aeußern liegt der eigentliche Grund von der unangenehmen Empfindung, die uns beyde dieser unseligen Mitteldinge zwischen Poesie und Prosa verursachen. Denn nichts ist dem menschlichen Gefühle unerträglicher, als Disharmonie. Sie zerstört alle Wahrheit und alle Schönheit. In der Rede ist sie das, was die Affektazion in dem Betragen ist; denn auch diese mißfällt durch ihre Disharmonie des Aeußern und des Innern.

Das scheinen mir die wahren Gründe zu seyn,

auf welchen die Unentbehrlichkeit der Versifikazion zu der Poesie beruhet. Die besten französischen Kunstphilosophen und Dichter, an deren Spitze Voltaire steht, erkennen diese Unentbehrlichkeit ohne alle Ausnahme an; aber nicht aus diesem einzig wahren Grunde. Die Nothwendigkeit des Verses, ja selbst des Reimes, hat bey ihnen ihren Grund in der Natur ihrer Sprache. Da diese, wie wir gesehen haben, keine eigene, durch ihre innere Kraft und durch ihre starken Inversionen ausgezeichnete poetische Sprache zuläßt, so können sie ihre Poesie von der Prosa nur durch den Vers unterscheiden, und da die Sylben ihrer Wörter keine bestimmte Quantität haben, so können die Verse nur durch den Reim angedeutet werden. Es ist daher kein Wunder, daß La Mothe selbst ihre höchsten Oden durch die bloße Zerstörung des Verses in die gemeinste Prosa verwandeln konnte, in eine Prosa, worin nicht das Geringste von ihrem poetischen Ursprunge zurückgeblieben war.

Aus diesem Mangel an poetischer Kraft, Ton und Farbe in der französischen Sprache lassen sich

noch einige andere Erscheinungen in der schönen Litteratur einer so witzigen, geistreichen und kunstliebenden Nazion, wie die französische, begreifen, die mit diesem Mangel in genauem Zusammenhange stehen.

Die erste ist, daß ihre Sprache eben so wenig ein taugliches Organ für die kräftige Naturpoesie, als ihre treuen und glücklichen Nachbildungen neuerer Dichter ist. Diese Naturpoesie erfodert die lebendigste Bewegung des mannichfaltigsten Rhythmus, deren schönste Weisen uns die Werke der griechischen Dichter aufbewahrt haben. Wenn ihr nun auch der Mangel an bestimmter Quantität ihrer Sylben die fühlbare Bezeichnung der Tanzschritte eines solchen Rhythmus nicht unmöglich machte, wenn sie den Griechen alle ihre, bald feyerlichen, bald reizenden Sylbenmaaße nachbilden könnte, so würde sie sich doch auf ihre dürftigen Jamben und Trochäen beschränken müssen; ihre feyerliche Poesie würde in den Fesseln ihres einförmigen Sylbenmaaßes, ohne Ton, Farbe und Abwechselung, einherschreiten müssen; denn jedes Sylbenmaaß, das sich freyer und lebendiger bewegte, würde mit

der besonnenen Regelmäßigkeit des Innern, die die Sprachgesetze von dem Dichter fodert, in stetem Widerspruche stehen.

Die zweyte Erscheinung, die sich aus diesem Mangel erklären läßt, ist die Unmöglichkeit, den Geist der alten griechischen und römischen Dichter in eine französische Uebersetzung überzutragen. Der Uebersetzer findet in seiner Sprache nichts, womit er sich dem Tone und der Farbe seines Originals nähern könnte, nichts von der Kraft seines Ausdrucks, nichts von der Freyheit der Inversionen, nichts von der Mannichfaltigkeit des Rhythmus und des Sylbenmaaßes.

Die einseitige Bildung der französischen Sprache zu einer geistreichen aber besonnenen Prosa der witzigen Conversazion einer höchst verfeinerten Gesellschaft entfernt die französische Uebersetzung von einem solchen Originale so weit, daß sie als ein eigenes Werk angesehen werden kann, und auch von ihren besten Uebersetzern für nichts Anderes gegeben wird. Wenn Vossens Uebersetzung von Virgils Landbaugedicht ganz den Geist ihrer Urschrift athmet, so muß Delille's elegante Nachbildung

als ein eigenes, für sich bestehendes französisches Dichterwerk gelesen werden, bey dem man nicht an den römischen Dichter denken darf. In noch weiterer Ferne bleibt die französische Uebersetzung der ältesten griechischen Barden von ihrem Urbilde zurück. Wer könnte auch nur einen Schatten der rohen Kraft und der hohen Einfalt eines Homers oder Pindars in der furchtsamen, verfeinerten, witzigen und eleganten Sprache ihrer französischen Uebersetzer wiederfinden?

2.

Höchstes Gesetz der Poesie.

Ich glaube, Sie sind nun überzeugt, daß man es ohne Bedenken als das wahre Wesen, und also als den Hauptcharakter der Poesie anzusehen habe, daß sie eine Rede sey, welche durch den höchsten Grad ihrer ästhetischen Vollkommenheit gefällt. Durch diese entzückt uns ihr Inneres und Aeußeres, und sie erscheint uns in der vollständigsten Harmonie von Beyden. Das führt uns auf den Unterschied zwischen Poesie und Prosa zurück, mit dem wir diese Untersuchung angefangen haben: in

der Poesie ist der Zweck der Rede das Vergnügen, in der Prosa ist es Ueberredung und Belehrung; in jener sind also Ueberredung und Belehrung der Schönheit der Rede, wo nicht untergeordnet, doch wenigstens, so fern sie das Vergnügen befördert, bloß zugeordnet; in dieser muß jede Schönheit der Rede aufgeopfert werden, sobald sie der Ueberredung und Belehrung schaden würde.

Dichtung.

Wenn sich schon die bisherigen Züge in dem Charakter der Poesie aus ihrem Hauptzwecke, dem Vergnügen, erklären lassen, so können wir den noch leichter aus diesem Zwecke begreifen, welcher ihr so eigen ist, daß ihn einige Kunstphilosophen für so wesentlich gehalten, daß sie der schönsten unter den beyden redenden Künsten davon den Nahmen gegeben haben. Aristoteles nannte sie zuerst, so viel man weiß, die Poesie, und wir haben dieses ursprünglich griechische Wort am schicklichsten durch Dichtkunst zu verdeutschen geglaubt. Er hielt also die Dichtungen für das ausschließliche Eigenthum der Dichtkunst, und sie war es auch in

dem Kreise, mit dem er sie umschloß; denn er schränkte sie auf die epischen und dramatischen Werke ein, aus denen er die Regeln der Poesie ableiten konnte.

Die Dichtung ist der Wahrheit entgegengesetzt; so wie also die Wahrheit belehrt, so soll die Dichtung vergnügen. Sie muß zwar Wahrheit scheinen, allein das scheint sie auch, wenn wir getäuscht werden; und einer Täuschung, die uns Vergnügen macht, gehen wir willig entgegen. Da, wo es nicht auf Vergnügen, wo es auf Ueberredung und Belehrung abgesehen ist, da ist es anders. Wer uns überreden und belehren will, muß uns die Dinge darstellen, wie sie wirklich sind; seine Natur ist die gemeine Wirklichkeit der bekannten und alltäglichen Natur; wer uns bloß vergnügen will, der muß da, wo er mit der bekannten gemeinen Natur nicht ausreicht, eine schönere und interessantere schaffen; er muß also nicht an die bekannte erinnern, er muß eine neue dichten: dann verdient er den Ehrennahmen eines Dichters in dem höchsten Sinne des Wortes; seine Werke sind Ideale.

Diese Dichtungen können aber in verschiedenen Graden sich über die bekannte wirkliche Natur erheben. Sie können darin ihre Urbilder haben, welche die Dichtung nur verschönert, vergrößert oder verkleinert; sie können uns aber auch etwas darstellen, wovon sich nichts Aehnliches in der bekannten Natur findet. Es ist eine sonderbare Erscheinung, daß die Dichtung ihre Gestalten aus der wirklichen Natur nehmen und sich nur bey den Handlungen und Kräften ihrer ganzen Schöpferkraft überlassen kann. Die höhern Wesen der heidnischen und christlichen Mythologie erscheinen insgesammt in der verschönerten Form des Menschen; denn eine schönere, als die sie schon in der göttlichen Kunst der bildenden Natur vorfindet, kann die menschliche Kunst nicht zusammenstellen; aber sie kann die Kräfte der Natur erhöhen, und ihre Beschränkungen aufheben; ihre menschlichen Gestalten können unsichtbar werden, sie kann sie von ätherischem Stoffe bilden, mit der Geschwindigkeit des Blitzes sich bewegen lassen, und ihre Handlungen unter sich und mit den Weltbegebenheiten in so

viele immer ändernde Verknüpfungen zusammenbringen, als es das Bedürfniß der Mannichfaltigkeit, der Neuheit und des Interesse erfodert.

Die Poesie also verstattet die Dichtungen, weil sie ihrer bedarf; denn ihr Zweck ist das geistige Vergnügen, und dazu findet sie selten die Mittel in der Wirklichkeit. Sie darf auch gegen ihr Verfahren keinen Widerspruch besorgen; denn was uns Vergnügen macht, dem geben wir uns willig hin, auch wenn es eine bloße Täuschung ist. Es ist daher kein Wunder, daß man die Dichtung zu einem wesentlichen Merkmahle in dem Charakter der Poesie gemacht hat. Da man aber einmahl auch solche Gattungen, wie die gnomischen, die Lehrgedichte und die beschreibenden Gedichte, in ihren Kreis aufgenommen hat, so muß man ihren Charakter in einen höhern Begriff fassen, wenn er Allem, was zu diesem Kreise gehört, angemessen seyn soll; man muß ihn so fassen, daß er Alles, was sich, auch ohne eigentliche Dichtung, d. i. ohne Gestalt, Kraft und Handlung einer erdichteten Natur, durch Gedanken, Bilder, Empfindungen, durch

Sprache und Rhythmus von der Prosa unter-scheidet.

Am besten helfen wir uns hier aus dem Gewirre, worin uns die Vieldeutigkeit der Wörter festhält, wenn wir eine gewisse Kunstsprache festsetzen, und ihr, um uns zu verständigen, durchgehends getreu bleiben. Wir wollen also Poesie und Gedicht unterscheiden, und unter Poesie die höchstverschönerte Sprache, so wie unter dem Gedichte ein Werk der redenden Kunst verstehen, das durch Erdichtung ausgeführt ist. So ist dann die Poesie der Prosa entgegengesetzt; und sie ist die höchste Poesie, wenn sie alle innere und äußere Schönheiten der Rede in sich vereinigt, und das Gedicht steht der Wahrheit und Wirklichkeit entgegen, und es ist das schönste Gedicht, wenn es die interessantesten Dichtungen in der lebendigsten Sprache der Poesie und mit allen Schönheiten der Musik des Verses vorträgt.

Daß man schon in der Sprache allein Poesie findet, und daß man da, wo sich auch nur die leisesten Spuren von dieser ahnden läßt, schon Täu-

schung vermuthet, davon ist vielleicht der beste Beweis, daß da, wo es Wahrheit gilt, der geringste Anstrich von poetischer Farbe verwerflich ist. Die alten Kunstrichter duldeten in der prosaischen Rede auch nicht einen einzigen Vers; und Longin, ein so feiner Kenner des Schönen, kann sich nicht enthalten, in seinem bewunderten Demosthenes den einzigen anzumerken, den er sich hat entschlüpfen lassen. Diese strenge Kritik kann keinen andern Grund haben, als daß das Sylbenmaaß, als eine poetische Schönheit, den Verdacht der Täuschung erregt, und mithin der Ueberredung schadet; und das scheinen sie selbst damit sagen zu wollen, wenn diese Kunstrichter ihr Gesetz darauf gründen, daß es nicht überredend sey. Ein solches Versehen wird indeß immer sehr selten seyn, und schwerlich dem Eindrucke des Ganzen merklich schaden, denn nur der unfruchtbare Fleiß eines auf Kleinigkeiten ausgehenden Grammatikers wird allenfalls aus einem dicken Bande irgend einmahl einen unbewachten Vers herausspähen. Ganz anders ist es, wenn sich der poetische Schmuck über das ganze Werk verbreitet, und, wie in Schillers vortrefflicher Ge-

schichte der Niederlande, der historischen Erzählung eine so blühende Farbe giebt, daß der Leser sich des leisen Verdachts nicht erwehren kann, der Geschichtschreiber habe sein Urtheil bestechen oder mehr seine Phantasie durch schöne Dichtung ergötzen, als seinen Verstand durch trockene Wahrheit belehren wollen.

Wir haben bisher alle die einzelnen Elemente aufgezählt, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet: Schönheit und Kraft der Gedanken, der Bilder und der Empfindungen, große, schöne, rührende Dichtung, Schönheit und Lebendigkeit des Numerus in dem Sylbenmaaße. Wo wir diese einzelnen Elemente insgesammt in Einem Werke vereinigt finden, da sehen wir die Poesie in ihrer Vollkommenheit; über den poetischen Charakter eines solchen Werkes kann kein Streit seyn. Alles dieses ist Erguß der Begeisterung; der Dichter fühlt sich von seinem Gegenstande entzückt, und diese Entzückung strebt er, dem Kreise seiner horchenden Zuhörer mitzutheilen; er fühlt sich in seinem Anschauen glücklich, und auch sie sollen sich darin glücklich fühlen.

So war die Poesie in ihrer Kindheit; und da

der lebendige Rhythmus die natürlichste Wirkung dieser Begeisterung war, so mußte er den begeisterten Zuhörern das wesentliche Stück der Poesie scheinen; und das schien er auch dem ganzen griechischen Alterthume; es konnte sich keine Poesie ohne Sylbenmaaß denken.

Das erhellt selbst aus dem berühmten Streite über die Frage: ob die Poesie oder die Prosa früher gewesen sey? Die ältesten Denkmähler der griechischen Litteratur sind Dichterwerke. Man könnte indeß denken, daß es vor ihnen prosaische Werke gegeben habe, die nur für uns verloren gegangen sind. Allein auch die, welche noch alle ältesten Werke ihrer Vorfahren hatten, kannten keine andern, als poetische; Strabo und Plinius sagen mit dürren Worten, die Poesie sey älter als die Prosa. Es ist wohl natürlich, daß sie die Poesie in den Werken des Geistes, nicht in den Gesprächen des gemeinen Lebens und des täglichen häuslichen Bedürfnisses verstanden haben. Denn daß in diesen die prosaische Konversazionssprache gebraucht worden sey, ist wohl niemandem eingefallen zu läugnen.

Wenn aber ein ausgezeichneter Mann vor der ganzen Gemeinde auftrat, um die Großthaten ihrer Krieger zu preisen, den Heldenruhm ihres Stammes zu erhöhen, dann mußte ihn sowohl die Schwierigkeit der Sprache als die Größe des Gegenstandes und das Interesse seines Nazionalstolzes in eine Begeisterung setzen, die sich in Poesie und Musik aushauchte und sein Gebehrdenspiel zu einer Art von Tanz erhob. Anfangs hatten diese Gesänge gewiß eine sehr rohe Gestalt; allein zu Homers Zeiten war die Cultur schon so weit vorgerückt, daß sowohl er als die Rapsoden, die seine Gedichte wiederhohlten, sich zu einer ruhigern Begeisterung herabstimmen konnten. Indeß war ihnen sowohl als ihren Zuhörern der poetische Rhythmus eine so unentbehrliche Verschönerung ihres Vortrages, daß sie ihm ohne Bedenken die Regelmäßigkeit der Sprache aufopferten. Sie verlängerten, verkürzten und veränderten die Worte, so wie sie den Stoff davon in den verschiedenen Dialekten vorfanden, je nachdem es das Bedürfniß des Verses erfoderte. Die rohere Sprache hatte noch keine so bestimmten Gesetze, wie man es an einer lange ge-

bildeten gewohnt ist; und die Zuhörer fühlten mehr die Kraft des Rhythmus als die Unregelmäßigkeit der Sprache. Dieses kann nur der Gebildetere fühlen, für jene hat auch der rohe Mensch offene Sinne.

Das Sylbenmaaß war also ganz natürlich ein wesentliches Stück in den ersten Versuchen einer begeisterten Rede. Wofür konnte sich aber der Redende begeistern? Gewiß nur für große und wichtige Nazionalangelegenheiten, für die sich seine Zuhörer erwärmen und in gleiche Begeisterung setzen konnten; unmöglich für die unwichtigen Gegenstände der alltäglichen Konversazionssprache.

Das erhellet noch deutlicher aus der Art, wie uns Strabo den Uebergang der Poesie in die Prosa beschreibt. „Die Prosaisten löseten das Syl„benmaaß der Verse auf, alles Uebrige aber be„hielten sie bey.“

Der Vers blieb daher noch immer das Wesentlichste in dem Charakter der Poesie, nachdem es Werke der Dichtkunst gab, die sich in ihrer Sprache dem besonnenen Tone der Prosa näherten. Diese Revoluzion ward von dem Theater herbeygeführt, und es mußte sie nothwendig herbeyführen.

Nachdem das griechische Epos in das Drama übergegangen war, sprach nun der Dichter nicht mehr selbst, es waren die handelnden Personen, die in ihrem eigenen Nahmen sprachen, und diese waren keine von dem Anschauen der ganzen vollendeten Handlung begeisterte, die die Musen, die Göttinnen des Gedächtnisses, inspirirten. Sie unterredeten sich ruhig und besonnen, so wie es ihnen das Bedürfniß des Augenblicks in den Mund legte, und in ihren Gesprächen entwickelte sich erst die Handlung in leisen Fortschritten. Hier, sollte man denken, hätte das Sylbenmaaß ganz aus der Rede verschwinden müssen, und doch erhielt es sich. Es müssen es also, neben der Dichtung, andere Gründe erhalten haben. Vielleicht lagen diese zunächst in der Natur des griechischen Drama. Dieses war aus dem Chore entstanden, der nicht selbst handelte, der aber durch das Anschauen fremder Handlungen bewegt, erwärmt und begeistert wurde, und mußte er nun nicht seine Gefühle in den Gesang der höchsten lyrischen Begeisterung aushauchen? Nun würde die unmetrische Rede der handelnden Personen mit diesem höchstbewegten Gesange gerade einen so be-

leidigenden Abfall gemacht haben, wie die Deklamazion unserer heutigen Melodramen mit dem begeisterten Gesange der einfallenden Musik. Diesen Uebergang ebnete man durch den Vers des Dialoges, einen zwar immer ruhigern recitativmäßigen Vers, aber doch immer einen Vers, der sich, wie das Recitativ unserer Opern, unvermerkter in den Gesang des Chors verlieren konnte.

Was indeß die nächste Ursach mag gewesen seyn, warum sich auch ein weniger lyrischer Vers in der Handlung des griechischen Theaters erhielt, so diente er doch augenscheinlich zur Verschönerung und Belebung der Rede, und so hat ihn auch die neuere Schaubühne nicht verworfen. Da, wo Alles idealisirt ist, muß es auch die Sprache seyn.

Was also auch nur noch durch eines oder das andere von den drey Hauptelementen der Poesie verschönert ist, wird zwar nicht die höchste Poesie seyn, es kann aber noch immer ein Gedicht genannt werden; insonderheit wenn dieses Element Dichtung oder Sylbenmaaß ist. So nennen wir den Roman ein Gedicht, weil er erdichtete Begebenheiten erzählt, und die Horazische Satyre, weil sie metrisch ist.

3.

Stil. Schreibart. Ton.

Die Werke der redenden Künste unterscheiden sich, abgesehen von ihrem Hauptinhalte und ihrer Form, durch ihren Stil und Ton. Der poetische Stil ist ein anderer als der prosaische, und der Ton der Youngischen Nachtgedanken ein anderer als der Ton eines Anakreontischen Liedes. Was ist also Stil, Schreibart, Ton?

Das Wort Stil hat einen weitern Umfang der Bedeutung, als das Wort Schreibart. Dieses wird nur von den Werken der redenden Künste, jenes von allen, der bildenden wie der praktischen, der praktischen wie der redenden gesagt. Winkelmann unterscheidet den Stil der ägyptischen Kunst von dem Stile der hetrurischen, und beyde von dem Stile der griechischen. In der griechischen Kunst unterscheidet er den erhabenen Stil von dem anmuthigen. Phidias hat seinen olympischen Jupiter im erhabenen, Praxiteles seine Venus im anmuthigen Stile gearbeitet. Eben so hat eine Musik ihren bestimmten Stil; denn ein anderer ist der Kirchenstil, ein anderer der Opernstil.

Was ist also der Stil in dem Sinne, worin man das Wort in allen schönen Künsten, den bildenden und praktischen sowohl, als den redenden gebraucht? — Ein jedes Kunstwerk ist ein Ganzes, das aus einer größern oder kleinern Mannichfaltigkeit von Theilen besteht. Diese Theile machen gerade dadurch ein schönes Ganzes aus, daß sie insgesammt, mittelbar oder unmittelbar, zu Einem Zwecke und Einer Hauptwirkung zusammenwirken. Diese Wirkung ist die bestimmte Empfindung, die das Kunstwerk hervorbringen soll. Es ist natürlich, daß die Theile nach der Verschiedenheit des Eindrucks, den das Ganze machen soll, in dem Grade und der Art ihrer Schönheit, in ihrer Größe und Form harmonieren müssen, und diese Harmonie der Theile in ihrer Art und in ihrem Grade von Schönheit, in ihrer Größe und in ihrer Form ist der Stil des Kunstwerks. So erfodert der erhabene Stil große Parthieen, eine rauhere Form, eine kühnere und einfachere Behandlung, der anmuthige kleinere Parthieen, aber eine desto zierlichere Form und eine sorgfältigere und fleißigere Ausführung. Jener soll dem Werke die Kraft geben, Be-

wunderung und alle die ernstern Empfindungen zu wirken, die alles Große zu wirken pflegt; dieses soll Liebe, Heiterkeit, süße Wonne, und alle Empfindungen wecken, die nur das Schöne, das Liebliche und das Anmuthige zu wecken vermag.

Schreibart.

Den Stil der Werke der redenden Künste nennen wir mit einem deutschen Worte die Schreibart, und diese unterscheiden wir noch von ihrem Tone, obgleich Schreibart und Ton in ihren Wirkungen einerley sind, und sich nur durch das unterscheiden, was diese Wirkungen hervorbringt. Die Schreibart des Werkes liegt in seinen Ideen und Gedanken, die es charakterisiren, der Ton spricht aus der Empfindung, die darin herrscht. Die Schreibart und den Ton des Hudibras nennen wir burlesk: jene, wegen der lächerlichen Ideen und Bilder; diesen wegen der Empfindung des Lachens, die es erregt.

Was ist aber die Schreibart oder der Stil in den Werken der Redekünste? — Hier beginnen die Schwierigkeiten in dieser Materie, und die Wider-

sprüche der Kunstphilosophen häufen sich immer mehr, je weiter wir darin vorrücken. Die Frage nach dem bestimmtesten Begriffe des Stils ist gar nicht so unwichtig, als es scheinen möchte. Denn obgleich der Stil eines Schriftstellers von richtigem Gefühle, von gebildetem Geiste und reifem Geschmacke nicht schlecht seyn wird: so kann doch die Täuschung über das, worin seine Schönheit eigentlich zu suchen ist, wenigstens den Anfänger, eine Zeit lang irre führen, und die Berichtigung seiner Begriffe über das, was dem Stile seine Vollkommenheit giebt, kann ihn zuerst auf den rechten Weg bringen.

Der gewöhnliche Irrthum ist, daß es bey der schweren Kunst zu schreiben, nicht auf die Gedanken, sondern bloß auf den Ausdruck ankomme. Man hofft, nach dieser Idee, vollkommen gut schreiben zu können, sobald man sich mit einem rechten Vorrathe von wohlklingenden Worten und schönlautenden Redensarten versehen hat; man glaubt alsdann, die Sache habe nun keine Schwierigkeit mehr, die ganze Kunst bestehe darin, daß man die Gedanken, die der Verstand gedacht hat, in schöne Worte

einkleide; und um diese ist der belesene Schreiber nicht verlegen. Allein wie lassen sich die Gedanken von dem Ausdrucke und der Ausdruck von den Gedanken trennen? Können wir ohne Worte denken, und was sind Worte ohne Gedanken? Wenn also gut schreiben nichts Anderes ist, als seine Gedanken in die rechten Worte kleiden, und die Gedanken, die man in Worte kleiden will, nicht ohne Worte in der Seele sind, wenn der Ausdruck ohne Gedanken keinen Sinn hat: so sehen wir augenscheinlich, daß wir überall bey dem Stil immer zuletzt den Gedanken begegnen.

Nun glaubte man, das einzige Rechte gefunden zu haben; man sagte: die Schreibart sind die Gedanken; sind diese gut, so ist die Schreibart gut; sind sie schlecht, so ist die Schreibart schlecht. Ein so witziger Schriftsteller, wie Marivaux, wußte sich nicht wenig damit, diese Wahrheit, die er für ganz neu und unerhört hielt, gefunden zu haben und in seinen Reflexions sur le Style bekannt machen zu können.*) Indeß war sie doch schon Horazens

*) In dem Journ. Franç. T. 1. Berlin 175[illegible].

gesundem Verstande nicht entgangen; denn er sagt wahr und schön:

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

Guter Verstand ist der Quell und der Anfang der Kunst gut zu schreiben.

Der römische Dichter sucht die Vollkommenheit der Schreibart in der Vollkommenheit der Gedanken. Er untersucht nicht in welchen? Und als Dichter hat er Recht, darüber in keine tiefe Erörterung einzugehen. Er muß dürfen das bei Seite liegen lassen, was ihm zu wissenschaftlich und zu trocken scheint. Nicht so der bloße Kunstlehrer: der darf keine noch so trockne Untersuchung scheuen, auch wenn sie ihm zu spitzfindig scheinen könnte, sobald sie nur belehrend und zur Vollständigkeit der Kunst unentbehrlich ist.

Es bleibt nämlich noch immer die Frage übrig: welches sind die Gedanken, die der Schreibart ihren Charakter geben? — Diese Frage vergaß man entweder sich vorzulegen, oder man wußte sie sich nicht zu beantworten! In dieser Verlegenheit griff man zu dem Mittel, den Stil ganz von den

Gedanken, und die Gedanken von dem Stile zu trennen. So sagt Garve in einem Briefe an seinen Freund Weiß: „Der beste Gedanke des Helvetius oder einer der besten ist der, daß der Stil nur eine einzige Vollkommenheit hat, nämlich Klarheit. Alles Andere, was man dem Stile zugeschrieben hat, gehört den Gedanken und Objekten. Was braucht auch ein Spiegel anders als rein zu seyn?“

Allein, wer sieht nicht, daß man, so gern man bey dem Stile den Gedanken aus dem Wege gehen will, doch, selbst bey dieser Ansicht, immer wieder auf sie zurückkommen muß? Denn setzt nicht die Klarheit des Stils die Klarheit der Ideen in dem Verstande voraus? Kann der Spiegel schöne und wohlgeordnete Objekte darstellen, wenn sie nicht schon mit ihrer Schönheit und Ordnung vor ihm da stehen? Kann eine Rede wohlgeordnet seyn, wenn sie nicht der Abdruck wohlgeordneter Gedanken ist?

Diese Bemerkung reicht noch weiter. Soll nämlich der Stil bloß in der Klarheit und der Ordnung der Ideen bestehen, soll er gar nicht von dem Inhalte der Ideen, von ihrer Beschaffenheit,

ihrem Reichthume, ihrem innern Werthe, nicht von dem Grade ihrer Schönheit abhangen: so giebt es gar keinen Stil. Auch das trockenste wissenschaftliche Werk darf nicht ohne Klarheit und Ordnung seyn; diese ersten Eigenschaften einer Rede dürfen in dem magersten Elementarbuche, sie dürfen in dem alltäglichsten Gespräche nicht fehlen. Wer wird ihnen aber einen Stil beylegen? Wer wird sagen, in welchem Stile das Einmahleins geschrieben ist?

Nach diesem Begriffe würde es endlich auch keine verschiedene Arten des Stils geben; denn diese könnten sich doch nur durch die verschiedenen Arten und Grade ihrer Schönheit unterscheiden. Der angeführte Philosoph kennt aber nur Eine Art der Vollkommenheit des Stils: die Klarheit; Alles Uebrige gehört zu den Gedanken. Soll also die Klarheit die einzige Vollkommenheit des Stils seyn, und kann ohne diese eine Rede nicht einmahl verständlich seyn: so giebt es nur Einen Stil, oder vielmehr, es giebt gar keinen; denn eine unverständliche Rede ist für den Hörer und Leser so gut als gar keine.

Höchstens könnte man die gute und schlechte

Schreibart unterscheiden; die gute wäre die deutliche, die schlechte die undeutliche. Man unterscheidet aber doch überall die poetische Schreibart von der prosaischen, die erhabene von der burlesken; man unterscheidet die edle, die blühende, die rauhe, die elegante; die rührende, die matte, die wässerige, die kräftige. Man unterscheidet den Stil des Virgil von dem Stile des Horaz, und in diesem den Stil seiner Oden von dem Stile seiner Satyren und Episteln; den Stil des Demosthenes von dem Stile des Cicero, und in diesem den Stil seiner Reden von dem Stile seiner Briefe.

Um alle diese verschiedenen Arten des Stils zu charakterisiren, müssen wir zu den Gedanken wieder zurückkehren. Von diesen muß die Schreibart ihren Charakter erhalten; so weit hat Marivaux Recht: aber nicht alle Gedanken charakterisiren die Schreibart; so weit hat Garve richtig gesehen.

Wenn aber nicht alle Gedanken dem Stile seinen Charakter und seine Farbe geben, von welchen Gedanken erhält er sie? — Die Gedanken bestehen

aus Vorstellungen oder Ideen; und diese sind in einer Rede entweder die Hauptideen oder die Nebenideen. Die Hauptideen sind das Fachwerk in dem Gedankengebäude, die Nebenideen die Ausfüllung und Verzierung. Jene sind die Grundlagen an welche sich diese anfügen, jene tragen Alles und geben ihm Haltbarkeit; diese ebnen und verschönern den Bau. Die Hauptideen sind das, woran wir zuerst denken, worauf sich die Aufmerksamkeit am vorzüglichsten richtet, und wovon der Sinn und die Bedeutung der ganzen Rede am meisten abhängt; die Nebenideen sind die, worin wir die Hauptideen einkleiden; sie sind die Form und die Farbe, die uns in die Augen fällt, und mit denen der Redende dem Zuhörer seine Hauptideen mittheilt. Die Hauptideen können ohne alle Nebenideen vorgetragen werden, und sie werden es in den wissenschaftlichen Werken; die Nebenideen können aber nicht ohne Hauptideen seyn, denn sie sind ihre Einkleidung; sie geben ihnen ihre Form und Farbe.

Diese Nebenideen nun sind es, von denen die Schreibart ihren Charakter und ihre Farbe hat.

Sie bestehen aus Gedanken, Bildern und Empfindungen; ohne sie ist kein Stil; durch sie bilden sich die Hauptideen zu einer schönen Gestalt, erhalten einen lebendigen Geist, und leuchten uns mit einem wohlthätigen Lichte, und bald mit glänzenden, bald mit sanften Farben entgegen. Nun sind diese Hauptideen in einer Schreibart vorgetragen, die ihren bestimmten Charakter hat, der von den Gedanken, Bildern und Empfindungen, in die sie gekleidet sind, und von denen sie durchhaucht werden, seinen Nahmen erhält.

Nehmen Sie den trockenen Satz: „Ich theile „deinen Ruhm mit dir,“ so haben Sie ein Paar Hauptideen ausgedruckt, die sich allenfalls in einem magern Zeitungsartikel ausnehmen dürften. Hören Sie aber, welch eine entzückende Farbe der Dichter diesem Gedanken durch den Zauber seines Stiles giebt, wenn er die trauernde Thekla dem abgeschiedenen Geiste ihres Max nachrufen läßt:

Nein, auch für mich war dieser Lorbeerkranz,
Der Deine Todtenbahre schmückt, gewunden.

Eine Todtenbahre! Ein Lorbeerkranz! und dieser Lorbeerkranz ein Schmuck der Todtenbahre, welche die Ueberreste des jungen getödteten Helden trägt! Und die Empfindung, die in diesen Bildern webt, wie edel, wie wehmüthig, wie melancholisch!

4.

Verschiedene Arten des Stils.

Dürfen wir es nun als ausgemacht ansehen, daß es die Nebenideen, die Gedanken, die Bilder, die Empfindungen sind, die sich zu den Hauptideen hinzugesellen, sie in sich aufnehmen, und sie mit Gestalt und Farbe bekleiden: so giebt es sich mit den Charakteren der verschiedenen Arten des Stils von selbst. So vieler Arten der Vollkommenheit und Schönheit diese fähig sind, so viel Arten des schönen Stils wird es auch geben.

Es liegt hier noch eine Vieldeutigkeit in dem Worte Stil, die vielleicht am meisten zu den Mißverständnissen beygetragen hat, von denen ich Sie neulich unterhalten habe, und die ich hier mit wenig Worten auseinandersetzen muß. Unter

Stil versteht man oft im Allgemeinen das, was die römischen Lehrer der Beredtsamkeit die Kunst zu schreiben nennen. Und in diesem Sinne giebt es nur einen Stil. Aber diese Kunst zu schreiben erfodert es, ein jedes noch so kleine Werk nach der Verschiedenheit seines Stoffes und Zweckes, so wie des Eindrucks, den es machen soll, in seine eigene, gehörige Form und Farbe zu kleiden, oder seine Gedanken nach der Verschiedenheit dieser Umstände in einem andern Stile vorzutragen. Vielleicht könnten wir dieser Vieldeutigkeit aus dem Wege gehen, wenn wir die Kunst zu schreiben überhaupt den Stil und die Verschiedenheiten des Vortrages nach allen seinen Formen und Farben, die Schreibart nennten; denn die eine Schreibart, oder die besondere Art zu schreiben, unterscheidet sich durch die eigene Farbe des Vortrages. Damit stimmen auch die alten Lehrer der Beredtsamkeit überein, die nur Eine Kunst zu schreiben, aber mehrere Schreibarten, oder, da sie mehr redeten als schrieben, mehrere genera dicendi, Arten zu reden, kannten.

Reichthum und Fülle der Schreibart. Weitschweifige, üppige, geschmückte, zierliche, gezierte Schreibart.

Die Schreibart erhält also ihren Charakter durch die Nebenideen, worin die Hauptgedanken gekleidet werden. Diese Nebenideen unterscheiden die verschiedenen Gattungen derselben sowohl durch ihre Menge als durch ihre Beschaffenheit. Die beträchtliche Menge der Nebenideen, die sich mit den Hauptideen vergesellschaften, geben der Schreibart ihren Reichthum, der aber durch sein Uebermaaß bald in Weitschweifigkeit, bald in Ueppigkeit ausarten kann. Die weitschweifige Schreibart ist sicher, Ueberdruß zu machen; denn sie ermüdet durch ihren leeren Wörterschwall, ohne durch die Schönheit oder den Glanz ihrer Bilder zu reizen und die sinkende Aufmerksamkeit zu erhalten.

Die Ueppigkeit der Schreibart ist vor dem Richterstuhle eines strengen Geschmacks immer ein Fehler, aber ein Fehler, worin nur die reichste Phantasie und der lebendigste Witz verfallen kann: ein so reizender Fehler, daß er nicht bloß leicht Verzeihung, sondern selbst überall zahlreiche Bewun-

derung findet? Wer bewundert nicht die unerschöpfliche Phantasie eines so genialischen Schriftstellers, wie unsers allbeliebten Jean Paul? Und sollte es nicht vielleicht diese üppige Verschwendung der mannichfaltigsten Bilder seyn, welche seine zahlreichen Verehrer gerade am meisten entzückt? Sie sind kostbare Perlen, die aber oft nur auf einen feinen, kaum sichtbaren Faden einer nicht selten unscheinbaren Geschichte gereihet sind. Wie verschwenderisch sind Gedanken und Bilder nicht in folgender Stelle aufgehäuft:

„Des geritzten Arms wegen konnte Tinette nur die Hand umklammernd in Fixleins Arm legen, und er, um ihr das Festhalten durch seines halb abzunehmen, drückte ihre Finger, so gut er konnte, mit seinem Arme an seine Brust. — Geringfügigkeiten sind die Proviantbäckerey der Liebe; die Finger sind die elektrischen Auslader eines in allen Fibern glimmenden Feuers; Seufzer sind Brennlinie convergirender Herzen, und das allerschlimmste und süßeste dabey ist ein Unglück; denn die Flamme der Liebe schwimmt, wie die von Naphta, gern auf Thränenwasser. Zwey

Thränentropfen, einer im fremden, einer im eigenen Auge, setzten aus zwey convexen Linsengläsern ein Mikroskop zusammen, das alles vergrößert und alle Leiden zu Freuden machte."

Den Bildern, die in dieser Stelle in gedrängten Reihen auf einander folgen, fehlt es nicht an Mannichfaltigkeit und Schönheit, aber sie sind zu sehr gehäuft. Ohne die zu große Ungleichartigkeit, der die Einbildungskraft in der gedrängten Eile kaum folgen kann, würden sie der Schreibart einen Schmuck geben, der da, wo er an seiner Stelle ist, ihr einen Reiz mittheilt, mit dem sie in hohem Grade gefallen kann. Die Verwirrung, die aus der zu großen Menge und dem zu jähen Wechsel unzusammenhängender Bilder entsteht, läßt sich nur durch ihre Vereinigung zu Einem Hauptgemählde vermeiden. Das hat ein Schriftsteller von so strengem Geschmack, wie Samuel Johnson, in folgender Beschreibung von Congrevens komischem Dialog, die eben darum noch zu der geschmückten, aber nicht zu der üppigen Schreibart gehört, glücklich zu leisten gewußt:

„Seine Scenen enthalten nichts von Laune,

Bilderey und Leidenschaft. Seine Personen sind eine Art von geistigen Gladiatoren; eine jede ihre Gegenreden besteht in Ausfallen und Parieren; der Kampf des Erhauens hat keine Pause; sein Witz ist ein Meteor, das mit wechselseitigem Hin- und Herblitzen spielt."

Von der geschmückten Schreibart unterscheidet sich noch die zierliche, die geziert wird, wenn sie die Absicht, zu glänzen und zu gefallen, zu deutlich verräth. Das Zierliche ist schön, wie das Geschmückte, aber seine Schönheit ist ohne Glanz, Kraft und Größe; sie ist in kleinen, zerstückelten Bildern, die bei der Schreibart auf dem Hauptgedanken umhergestreut sind, ohne mit dem Ganzen und unter sich sehr genau vereinigt zu seyn.

In diesem zierlichen Stile, der hier die frivole Zierlichkeit der Gegenstände in einem launichten Tone sehr anschaulich darstellt, beschreibt uns Sturz das berühmte bureau d'esprit von Madame Geofrin in Paris, worin sich d'Alembert, Marmontel und andere schöne Geister von der ersten Größe versammelten:

„Dieses Kränzchen ist in Paris, was in einem

mannichfaltigen Garten ein holländisches Blumenstück ist; kleine geschnörkelte Felder, eine Minute für das Auge blendend durch den Wiederschein von Scherben und Glas. Hier wird nichtiger Stoff scharfsinnig durch üppige Kunst aufgestutzt; man arbeitet Blumen von Federn und Stroh, baut Triumphbögen aus Zucker, schneidet Alpengegenden aus Postpapier und ergötzt sich an den Farben einer Seifenblase. Ihre Meisterstücke sind elektrische Pünktchen mit Feuerfunken gezeichnet."

Die üppige, geschmückte, zierliche Schreibart glänzt doch immer noch durch schimmernde Ideen und durch schöne oder lebendige Bilder; die weitschweifige löset die gediegensten Gedanken und die kräftigsten Bilder in dem unschmackhaften Wasser ihres leeren Wörterschwalls auf. Jene beschäftigt noch immer die Phantasie, diese lähmt sie. Davon kann man sich nicht besser überzeugen, als durch Vergleichung. Lukan hatte in seiner Pharsale den Schrecken und die Betäubung der Römer kurz, aber erschütternd, in den wenigen Worten geschildert:

Erravit sine voce dolor.

Sprachlos irret der Schmerz umher.

Das ist seinem Uebersetzer, Brebeuf, nicht lang genug; er dehnt es in vier breite, wässerige Verse aus.

De ces foibles Romains les premières al-
larmes
Ont parlé seulement les soupirs et les
larmes,
Et n'ont pour accuser la vengeance des
Dieux;
Que ce muet Discours et du Coeur et des
Yeux.

5.

Große, erhabene, edle, hochtrabende, platte Schreibart.

Die großen, erhabenen und starken Nebenideen, womit die Hauptideen dargestellt werden, geben der Schreibart Größe, Erhabenheit und Stärke. Diese Größe kann eine physische des Raumes, der Dauer und der Kraft — sie kann eine sittliche seyn. Durch die leztere wird die Schreibart edel; die erstere füllt die Phantasie mit großen und prächtigen Bildern.

Das fühlt man in folgender Beschreibung:

Mitten im hohen Pallast ist ein weiter Saal
der Versammlung
Aus den erhabenen Libanons Haynen Salo-
monisch erbauet.

Klopstock.

Daß diese Größe in den Nebenideen liege, und diese es sind, die der Schreibart einen großen Charakter geben, das beweisen am besten die Mittel, wodurch die Kunst einen Gegenstand über sein gemeines Maaß hinaustreibt. Sie stellt das bekannte leicht ermeßliche Ganze in seinen Theilen dar, und zwar in mehrern Zahlen, die der Phantasieun übersehbar scheinen, indem sie das Ohr mit volltönenden Worten und die Seele mit Ideen von unermeßlicher Weite und Dauer füllen. So sagt der Dichter:

Mein Perseus flog in diesem Augenblicke
Herab von seiner Warte, schwang
Sein glorreich Eisen, hielt den Tod im Meer
zurücke
Dreymahl neun Tage lang.

Ramler.

Dreymahl neun Tage sind nicht einmahl ein ganzer Monath, aber es scheint der Einbildungskraft eine Dauer, die nicht zu berechnen ist; denn es sind große Zahlen, die durch ihre Vervielfachung und die Verlängerung des Ausdrucks noch größer scheinen.

In der edeln Schreibart ist sogleich das erste Gesetz, daß sie nichts enthalte, was niedrige Nebenideen weckt. Stellen also, wie folgende, dergleichen in Zimmermanns Schriften mehrere vorkommen, gehören nicht in die edle Schreibart. „Da gab es Katzbalgereyen mit dem Teufel.“ „Sehr unvollkommen hätte ich den Geist der Mönchereyen geschildert, wenn ich nicht von den zween großen Flügelmännern der Mönche vieles erzählt hätte.“ Die lyrische Satyre der griechischen Jamben, womit der Dichter Archilochus seinen Schwiegervater Lykambes bis zum Selbsterhängen kränkte, war, schon nach einer solchen Wirkung zu schließen, mehr stark als edel; und so finden wir sie auch bey dem deutschen Jambendichter. Denn eine Stelle, wie diese: „Wir müssen unserer Mäßigkeit den Schmachtriemen ummachen,“ mag die Farbe der

starken Schreibart haben, die Farbe der edeln hat sie nicht.

„Um das Unedle zu vermeiden, und um sich dem Erhabenen zu nähern, versteigt sich die Geschmacklosigkeit gemeiniglich zu dem Schwülstigen und Hochtrabenden.*) Die geistreiche Sprödigkeit, die immer nur das Ungemeine sucht, und auch das Gewöhnliche auf eine ungewöhnliche Art sagen will, verfällt in das Kostbare und Precieuse, das oft die Grenzen des Schwülstigen berührt. Um einen gemeinen Gedanken in ein ungewöhnliches Kleid zu hüllen, sagt eine Dame in einem mit Recht beliebten Romane: „„Das Schicksal versagte mir zarte „Naturverhältnisse, in denen meine Liebe lebendig „werden könnte, und darum spähet mein Auge „nach allen holden Gestalten, die in meinen Kreis „kommen, und mein Herz schließt ihnen seine Erfahrungen auf.““ Das sagt in einem sehr kostbaren Stile nichts weiter, als: da ich selber keine Kinder habe, so suche ich fremden Kindern mit meinem Rathe nützlich zu werden.

*) S. Th. 1. Br. 49. S. 308.

Es giebt allerdings Stufen des Edeln in dem Stile, die unterste ist ohne niedrige Nebenbegriffe, die höhern sind auch ohne gemeine, und es gehört ein zarter Geschmack und eine geübte Kunst dazu, eine jede der Gattung des Werkes anzupassen. In einem Werke, das Empfindungen von der edelsten Art ausdrucken und wecken soll, muß Alles durchaus in einem edeln Tone gehalten werden, und diesen darf kein Laut unterbrechen, der auch nur gemeine Nebenbegriffe erregen könnte; es darf keinen Ausdruck enthalten, der zu dem Tone des Ganzen mißtönen würde. Diesen Ausdruck für jeden Fall herauszufühlen, ist das Werk des feinsten Sinnes, und darum ist es kein Wunder, daß er so oft verfehlt wird. Denn was ist seltner als dieser feine Sinn für den ästhetischen Werth des Ausdrucks? Wie sicher und geübt muß er seyn, wenn er, zumahl bey einer langen Arbeit, immer gleich wach und empfindlich bleiben soll?

Die Grade des Edeln in dem Stile lassen sich am faßlichsten so bestimmen. In dem Unedeln, über welches sich das Edle in mehrern Stufen erhebt, wecken die Gedanken und Bilder niedrige und ekelhafte

Nebenbegriffe. Ueber diesen steht zunächst der Stil, dessen Ausdruck gemein ist. Die Rede des alltäglichen Gesprächs begnügt sich mit diesem Letztern; ihr Ausdruck ist der gewöhnliche, und man würde schon in den kostbaren verfallen, wenn man von den Gegenständen des gemeinen Lebens in andern als den geläufigsten Ausdrücken reden wollte. Das darf ein Werk einer redenden Kunst nicht, sobald es edle Empfindungen ausdrucken und in einem edeln Tone reden soll. Seine Sprache muß sich über die gemeine Sprache erheben. Wie erhebt sie sich aber über die gemeine Sprache? was giebt ihr das edlere Gepräge?

1. Hier kann zuvörderst nicht von den Sprachfehlern, nicht von den Provinzialismen und von den Nachlässigkeiten in den Worten und den Wendungen die Rede seyn, die man oft, insonderheit in Deutschland, nicht bloß auf dem Kräutermarkte, sondern selbst in den gesellschaftlichen Unterhaltungen hört. Die sollten überall vermieden werden, wo man auf feinere Bildung Anspruch macht; denn sie sind nicht bloß gemein, sie sind fehlerhaft.

2. Ueber diese erhebt sich also die edlere Dik-

zion durch einen gewähltern Ausdruck. In der gemeinen Unterredung sucht man vorzüglich Deutlichkeit und Nachdruck, und man strebt, sie oft durch einen Ausdruck zu erhalten, der einen feinern Geschmack durch mehr als Einen Mißton beleidigt.

Dahin gehören zunächst die gemeinen Tautologieen, die man so oft in den gesellschaftlichen Unterredungen hört. Man ist außer sich vor Lust und Freude; man zittert und bebt vor Furcht und Schrecken; man ist angst und bange; man verlangt, daß ein jeder seine Pflicht und Schuldigkeit thue, u. dergl. m.

In dem Wörterbuche der gemeinen Sprache, und nur in diesem finden sich ferner die mahlenden Ausdrücke: Paff, Puff, so wie alle diejenigen, die Anfangs der Drang, eine Idee mit allem möglichen Nachdruck darzustellen, ans Licht gebracht hat, womit aber gar bald die gemeine Sprache den Schatz ihrer Kraftwörter vermehrt hat, als: Mischmasch, Schnickschnack, Wischiwaschi, und dergleichen.

Das Geschwätz kann sich indeß aller dieser Blumen enthalten, und doch noch immer in dem Kreise

der gemeinen Sprache bleiben. Diese Sprache umfaßt nämlich eine Menge Ausdrücke, die ein bloß gemeines Bedürfniß erzeugt hat, und dahin gehören insonderheit die, welche zu dem modernen Luxus und seinen verfeinerten Sitten, so wie zu den verschiedenen Werkzeugen und Verrichtungen der neuern Künste gehören. Wir Deutschen haben diese mehrentheils aus den Sprachen der Völker in die unsrige herüber genommen, von denen wir die Sachen, die sie bezeichnen, selbst erhalten haben. Dergleichen sind, unter unzählig vielen andern, z. B. Kanapee, Sopha, Boudoir, Rendezvous, Bataillon, marschieren &c. Wir können sie also nicht entbehren, wenn wir von den Sachen, die sie bezeichnen, verständlich sprechen wollen. Es ist nicht zu leugnen, daß dadurch die Sprache ihre schöne Reinheit verliert, und man hat daher diese Fremdlinge aus der edeln Sprache der Redekünste verwiesen und sie bisher nur noch in der Konversazionssprache geduldet.

Allein man will sie auch aus dieser verdrängen, und einen vollständigen deutschen Pürismus einführen. Dieses Unternehmen ist in mehr als Einem Betracht nicht unlöblich; insonderheit kann es dem

Sprachforscher, wenn er vernachlässigte altdeutsche Wörter wieder hervorzieht, da es seinen Sprachschatz vermehrt, nicht anders als sehr willkommen seyn. Indeß hat auch diese Sache, wie so viele andere, einige Seiten, die eine sorgfältige Betrachtung verdienen. Es ist daher nicht außer unserm Wege, die verdienstlichen Bemühungen der Gelehrten mit wenig Worten zu würdigen, die der deutschen Sprache diese durchgängige Reinheit verschaffen wollen.

C.

Purismus.

1. Wenn Sie glauben, durch die Ersetzung der verbannten fremden Wörter mit rein-deutschen, der deutschen Rede mehr Verständlichkeit zu verschaffen, so möchte die Erfahrung diese Hoffnung wohl schwerlich begünstigen. Man sieht den Zuhörer bey einem ungewöhnlichen deutschen Worte weit öfter stutzen und den Begriff, den es bezeichnen soll, mit weit mehr Mühe darin finden, als in dem gewöhnlichen fremden; und das ist ganz natürlich. Denn ist das Wort neu und für die zu bezeichnende Sache erst ausdrücklich gebildet, so ist es ihm weit fremder als

das gewohnte ausländische; ist es in der Sprache des gemeinen Lebens veraltet, so ist es seinem Gedächtniß nicht leicht zur Hand. Die Bekanntschaft mit demselben setzt einen Grad von Sprachgelehrsamkeit zum voraus, die man dem Layen nicht zumuthen darf, und deren Schein er vielleicht, aus Furcht vor Affektazion und Pedanterey, geflissentlich vermeidet. Sie sehen, daß ich hier noch immer den günstigsten Fall nehme, den Fall, daß alle Wörter glücklich gewählt sind. Denn wenn man z. B. gegen langweilen für ennuyren auch nichts einwenden möchte: so würde man sich doch gewiß gegen Stelldichein für Rendezvous desto mehr sträuben. Auch betrachte ich die Sache hier nur von der ästhetischen Seite; von der grammatischen, wo uns oft die Beywörter im Wege stehen, wenn wir mit den Hauptwörtern fertig sind, giebt es noch andere Schwierigkeiten. Denn was wollen wir mit geographisch machen, nachdem wir Erdbeschreibung an die Stelle von dem verbannten Geographie aufgenommen haben.

2. Hier haben wir bloß den Purismus in Rücksicht auf das gemeinste Bedürfniß der Sprache, die

Verständlichkeit, betrachtet. Der nächste Gesichtspunkt, aus dem wir ihn betrachten können, ist die Harmonie der Sprache, und das ist schon ein höherer. Es ist eben so wenig zu läugnen, daß die Reinheit zu der Harmonie der Sprache unentbehrlich ist, als daß diese Harmonie eine der ersten Schönheiten der Sprache ausmacht. Eine jede Sprache hat ihre eigenthümlichen Biegungen für ihre Nennwörter und Zeitwörter, ihre besondere Bildung für beyde, ihre Geschlechter, ihre Wortstellungen und Wendungen, die ihr eine Regelmäßigkeit geben, welche in dem ausländischen Ausdrucke bey jedem Schritte durch die abweichenden Bildungen, Biegungen, Wortstellungen und Wendungen unterbrochen und zerstört wird. In der deutschen Sprache, als einer Ursprache, wird diese Schönheit noch mehr erhöht, und macht sich noch fühlbarer durch die stets geahndete Verwandtschaft der durch genaue Familienbande vereinigten abgeleiteten Wörter mit ihren Stammwörtern.

Schon darum kann die edlere Sprache der Beredtsamkeit und Poesie nicht ohne diese Harmonie seyn, und sie ist es auch nicht in ihren höhern

Gattungen bey unsern guten Dichtern und Rednern. Denn die Harmonie der Sprache ist eine Schönheit, und die Werke der redenden Künste dürfen keiner Schönheit entbehren, die zu ihrer Gattung gehöret. Aber eben weil sie nur eine Schönheit ist, kann das gemeine Gespräch, das ganz andere Bedürfnisse hat, nicht immer auf sie ausgehen. Es bedarf einer Sprache der Vertraulichkeit, des Selbstvergessens, der Hingebung, der Kunstlosigkeit, der Leichtigkeit; diese findet es oft in der gemischten Sprache, die ohne angestrengtes Nachdenken und feyerliche Besonnenheit auch den fremden Ausdruck nimmt, wenn er der geläufigere ist, und es ihn zuerst auf seinen Lippen findet.

Die höhern Gattungen können aber die reine Sprache darum nicht entbehren, weil sie die edlere ist; und darum hat sie längst die Geisteswerke unserer guten Schriftsteller, insonderheit unserer klassischen Dichter verschönert, ehe man an ihre durchgängige Reinigung gedacht hat. Hier werden wir die wahre und eigentliche Quelle der hohen Schönheit der reinen Sprache unserer klassischen Dichter und Redner entdecken. Sie ist nicht die bloße Vermei-

dung fremdartiger Wörter: sie liegt in den Ideen und Bildern selbst, die sie bezeichnen.

Der beste Beweis davon ist, daß nicht alle fremdartigen Wörter dem Adel der Sprache schaden, und sie zu dem vertraulichen Tone herabstimmen; und am wenigsten die aus der Sprache des Alterthums. Man findet Parasangen, Kohorten, Lustrum, Stadium, Halleluja, Seraph, Sabbath, Amphitrite, Anadyomene und so viele andere aus der Sprache der Hebräer, der Griechen und der Römer, in der feyerlichsten Poesie. Außer der Wohltönigkeit, wodurch sich diese Ausdrücke empfehlen, ist es ihre Alterthümlichkeit, die großen und hehren Ideen, die sie zum Theil bezeichnen, und womit sie dem Tone der Sprache ein feyerliches Ansehen geben.

Es ist daher die Idee und das Bild selbst, so wie der verkleinernde Nebenbegriff, der ihnen von dem gemeinen Gebrauche in dem Munde aller Menschenklassen anklebt, was sie von der edeln, hohen und feyerlichen Sprache ausschließt. Die Ideen und Bilder, die sie darstellen, gehören entweder zu den Werkzeugen eines weichlichen, verkünstelten

und überfeinen Luxus, oder einer kleinlichen Zierlichkeit, oder erinnern an die modernen Künste, die so auffallend von der alten hohen Einfalt abweichen. Daher kann sie ihre glücklichste Verdeutschung nicht zu der Ehre der höhern Poesie verhelfen; und Lotterbette anstatt Sopha, Schmollkammer für Boudoir, Rotte, Züge, Flügel, Rechtsum, Linksum, Flinte, Laufgraben und alle noch so deutsche Kunstwörter aus einem Exercierbuche der neuesten Taktik würden in Miltons verlohrnem Paradiese, in Klopstocks Messiade, oder in Göthens Tasso, in Ramlers Glaukus Wahrsagung und in Schillers Götter Griechenlands, nur wenig erträglicher seyn, als die französischen Wörter, welche durch sie verdeutscht werden.

Der Dichter und Redner, der in dem edeln Tone bleiben will, muß, um die Farbe der modernen Sitten und Künste zu verwischen, zu der großen Einfalt des Alterthums zurückgehen, um von da in den allgemeinen Ausdrücken, die seine Sprache enthält, die kunstlosen unvervielfältigten Bilder, z. B. das ehrwürdigere Geschoß, anstatt unserer Haubitzen, Kanonen und Flinten, herbeyzuführen, oder,

wenn er in seiner Sprache kein ähnliches findet, für Regimenter und Bataillone, Phalangen und Kohorten zu sagen.

Allgemeine Quellen des Edeln in der Sprache.

Ich habe Sie bisher auf einige besondere Quellen des Edeln in der Sprache aufmerksam zu machen gesucht, und diese sind es vorzüglich nur für die neuern Sprachen; denn der Ton der alten ist es schon selbst durch den ganzen Charakter seiner Alterthümlichkeit. Aber es giebt auch Quellen des Edeln, die allen Sprachen gemein sind.

Die neuern Sprachen haben insgesammt mehrere Abstufungen für die Würde des Ausdrucks; und nur bey diesen will ich einige Augenblicke verweilen. Denn von den todten Sprachen des gelehrten Alterthums können wir jetzt nicht mehr hinlänglich belehrte Richter seyn. Indeß ist es schon ohne weitere grammatische Untersuchungen an sich wahrscheinlich, daß sie dieser Abstufungen nur wenige, und vielleicht gar keine, hatten. Die Mannichfaltigkeit des Ranges der Stände und ihre abstechende Ver-

schiedenheit von dem höchsten bis zu dem niedrigsten in der politischen Hierarchie der neuern Nazionen mußten nothwendig eine Verschiedenheit des Tons hervorbringen, die früher oder später durch ein allgemein angenommenes Gesetz geheiligt wurde. Das ist der Fall mit der französischen Sprache. Ein krankhaft empfindlicher Geschmack, die unausbleibliche Folge einer langen und ausgebreiteten Ueberverfeinerung, mußte ihr Wörterbuch des Gemeinen und Unedeln bald so vermehren, daß es selbst ein gründlicher französischer Kunstrichter einem jungen Dichter zum größten Verdienste anrechnet, in einem edeln Tone von den Gartengewächsen gesungen zu haben. Man kann daher diesen Theil der französischen Sprachgesetze, die noch immer ihre verpflichtende Sankzion haben, als einen Beweis ansehen, daß die Liebe zur Gleichheit, bey aller Heucheley des rohesten Tones, unmöglich in den Herzen so gebildeter Menschen ernstlich gemeint seyn konnte, für die ohne Feinheit der Sprache kein Lebensgenuß ist.

Für Nazionen, die in ihrer Lebensart und in ihren Sitten von der Einfalt der Natur weniger

abgewichen sind, ist das Wörterbuch des Edeln weniger weitläuftig. Condillac macht die Bemerkung, daß die Ausdrücke, welche die Verrichtungen und Werkzeuge des Ackerbaues bezeichnen, bey den Römern insgesammt edel, bey den Franzosen hingegen gemein sind.

Ich glaube, daß wir uns in diesem Stücke, wie in manchen andern, mehr den Römern als den Franzosen nähern. Indeß ist auch die deutsche Sprache gar nicht ohne alle Abstufungen in Ansehung der Würde des Ausdrucks; nur glaube ich, daß wir uns bloß auf diejenigen beschränken, die ihren Grund in der Natur der Sache, und nicht in einer unglücklichen Verzärtlung des Geschmacks haben. Davon würden uns die deutschen Sprachforscher am besten belehren, wenn sie, anstatt diese Unterschiede bloß obenhin anzumerken, auf ihre Gründe zurückzugehen versuchten.

Welches sind also in den Nebenbegriffen die allgemeinen Gründe, warum unter zwey Wörtern, die einerley Hauptbegriff bezeichnen, das eine für edler, und das andere für gemein gehalten wird? Ich will Ihnen hier einige vorlegen, die ich mir

bey meinem Sprachstudium aufgehoben habe, und von denen ich glaube, daß wir leicht darüber werden einverstanden seyn. So sind die Wörter edler:

1. die außer dem Hauptbegriffe noch die Nebenbegriffe einer Handlung andeuten. In Gleims bekanntem Gedichte

> Im Anfang als die Welt begann
> Sah Jupiter den ersten Mann,
> Wie einsam und voll Ernst er sann.

wird ohne Zweifel ein jeder finden, daß es edler heißt: als die Welt begann, und nicht: als die Welt anfing. Denn anfangen bezeichnet bloß den ersten Theil eines Dinges überhaupt, beginnen den ersten Theil einer Handlung. Das thätige Wirken ist aber ein größeres und lebendigeres Bild, als das bloße unthätige Seyn; und wenn wir uns also das rege Wirken aller Weltkräfte denken, so fühlen wir unsere Einbildungskraft reichlicher angefüllt und mannichfaltiger bewegt, als wenn sich unser Verstand den Anfang des bloßen Seyns vorstellt.

2. Zweytens ist ein Ausdruck edler, wenn darin der Nebenbegriff der Kraft hervorsticht. Das ist der Fall mit dem französischen combattre und dem deutschen kämpfen; beyde sind edler als: se battre und sich schlagen. Man hat mit Recht geurtheilt, daß der Vers in Voltaire's Tancrede:

Il aura donc pour moi combattu par pitié.

So hat er denn für mich aus Mitleid
bloß gekämpft.

würde verunedelt werden, wenn man ihn in folgenden verwandeln wollte:

Il ne s'est donc pour moi battu que
par pitié.

Er hat sich dann für mich aus Mitleid
bloß geschlagen.

Das, was hier das Kämpfen veredelt, sind nichts als die Nebenbegriffe von Anstrengung hoher Kräfte, um den Ehrenlohn der Bewunderung zu erringen.

3. Hiernächst ist es der Nebenbegriff der Form, was den Ausdruck adelt. Der Dichter und

Redner stellt seinen Gegenstand in einer interessanten Form dar, wenn er einem gleichgültigen Stoffe eine höhere Schönheit und Würde geben will. Vergleichen Sie, um das zu fühlen, folgende Stelle in Luthers Bibelübersetzung mit J. D. Michaelis vermeinter Verbesserung. Luther sagt:

Du zählest alle meine Gebeine.

Michaelis:

Du überrechnest alle meine Knochen.

Ob Gebeine oder Knochen edler sey, das kann kaum gefragt werden. Was macht aber das Erstere edler, wenn es nicht der Nebenbegriff der Form ist, mit dem es den Hauptbegriff der Phantasie übergiebt, das Bild der zweckmäßigen Zusammenfügung und der höchsten Weisheit, die das Kunstwerk des menschlichen Körpers zu dem vollkommensten Werkzeuge eines lebendigen und belebenden Geistes macht. Der Knochen ist bloß die rohe Materie, woran die Hunde nagen.

4. Endlich erhält der Ausdruck seinen Adel und seine Würde von den schönen sittlichen Ne-

benideen, in die der Hauptbegriff gekleidet ist. Man sagt, daß der Ausdruck Bürde edler sey als Last. Was giebt ihm aber diesen Vorzug anders, als der sittliche Nebenbegriff, auf den er hindeutet? Eine Bürde von beren, tragen, ist etwas, das man freywillig, gern, und oft mit Liebe trägt; eine Last, von laden, ist etwas, dessen Gewicht nur gefühlt wird. Eine zärtliche Mutter wird sagen, daß sie eine geliebte Bürde, aber nicht eine Last unter ihrem Herzen trage. Die Nebenideen, womit Virgil das Gemählde der Viehseuche in dem dritten Buche seines Landbaugedichtes V. 525—530 veredelt, sind durchgehends sittlicher Art. Er sagt von den hingerafften Stieren, für deren Schicksal er uns so tief gerührt hatte:

Was nun frommt ihr Fleiß und Verdienst? was schwer mit der Pflugschar
Umgewandte Gefild? Und dennoch brachte nicht Bacchus
Massischer Trank, nicht ihnen gesammelter Schmaus das Verderben.

Grünes Laub nur nährt sie und Kost des
einfachen Grases;
Ihr Getränk ist der lautere Quell, und
des laufenden Bachs
Strömungen; auch verscheucht kein Gram
den erquickenden Schlummer.

Voß.

Je höher die Sittlichkeit ist, welche in seinen Nebenbegriffen erscheint, desto edler wird der Ausdruck, und er erhebt die heiligen Bilder und Empfindungen der Religion bis zu dem Feyerlichen und Hehren. So wird folgendes an sich schon große Bild von der Harmonie aller Theile des Weltalls noch größer durch seine hohe Farbe von religiöser Sittlichkeit: L'homme voit maintenant que tout est accord et alliance; que tout est attraction et mariage dans les differens regnes, au dedans comme au dehors; et que la nature formant et benissant sans cesse de nouveaux hymens n'est en effet qu'un perpetuel sacerdoce. „Der Mensch sieht nun, daß Alles Harmonie und Bund ist, daß Alles

Anziehung und Vermählung in den verschiedenen Reichen ist von innen wie von außen; und daß die Natur, indem sie ohne Unterlaß neue Ehebündnisse schließt, in der That ein immerwährendes Priesterthum verwaltet."

7.

Delikatesse des Ausdrucks und der Schreibart.

Die edle Schreibart läßt keine niedrigen, noch weniger unanständigen oder ekelhaften Nebenbegriffe zu; der entfernteste Zug von dieser Art würde ein zartes Gefühl beleidigen. Sie wählt den anständigsten, bescheidensten, verschämtesten Ausdruck, und das giebt ihr den Charakter von Delikatesse. Wer selbst mit Zartheit fühlt, schont auch das Zartgefühl Anderer: und das macht ihn doppelt liebenswürdig; wir lieben sein eigenes Gefühl, und wir wissen es ihm Dank, daß ihm das unsrige heilig ist. Eine Einladung ist an sich nichts Unangenehmes, und doch kann sie mit mehr oder weniger Delikatesse vorgetragen werden. Sie kann nämlich

zudringlich scheinen, und selbst eine zarte Freundschaft kann sich zu scheuen, ihren Wunsch, einen geliebten Freund bey sich zu sehen, so stark auszudrucken, daß er vielleicht sein eigenes angelegenes Interesse aufopfern könnte, um ihr gefällig zu seyn. Sie kleidet ihn also so furchtsam und bescheiden ein, wie Cicero in einer Einladung an seinen geliebten Atticus. „Den Wunsch, Dich bey uns zu sehen," sagt er, „so heiß er ist, wage ich nur leise auszusprechen." Ich führe gerade dieses Beyspiel aus dem großen Römer an, da er den Meisten, zwar durch seine Rednertalente und seine öffentlichen Handlungen, desto weniger aber durch sein zartes Gefühl und die Delikatesse seiner Schreibartbekannt ist.

Wie aber? wenn die Hauptbegriffe niedrig, unanständig und beleidigend sind, die der Schriftsteller nicht übergehen kann. Wie soll er hier das Beleidigende der Sache mit der Delikatesse des Ausdrucks vereinigen. Die einzige Regel ist hier, daß er das Unanständige des Begriffs, die Theile desselben, welche beleidigen würden, in den Schatten

stelle und es in einer so weiten Entfernung zeige, daß es die Einbildungskraft nicht beleidigen kann.

Wie stellt man dieses Unanständige aber in den Schatten, oder wie überschleiert man es mit dem Flore, der durchsichtig genug ist, um es errathen zu lassen, und doch dicht genug, seine Nacktheit zu verhüllen? Auf die Frage antwortet man gewöhnlich: er muß sich einer Umschreibung bedienen, die, mit Umgehung ihres zu verbergenden Theiles, die Sachen selbst kenntlich genug mache.

Das ist allerdings richtig; es verdient aber noch genauer gezeigt zu werden, welche Umschreibung das sey, und *wie* sie dieses leiste? Ich will hier nur zwey Arten derselben anführen, die uns diese Frage beantworten können.

1. Die erste Art ist die, welche durch eine Synecdoche uns eine Sache durch den höhern Begriff, unter den sie gehört, kenntlich macht. Dieser zeigt uns die Sache nur in ihren allgemeinsten Zügen, und rückt die speziellen, die uns beleidigen könnten, außer unsern Gesichtskreis. So ist für manchen zu zarten Geschmack der Ausdruck *Hemde* zu

niedrig, wenigstens kann der Dichter, und selbst der erotische, Gründe haben, ihn zu vermeiden. Gleim umgeht ihn daher durch einen synecdochischen Euphemismus; er umschreibt ihn durch das letzte leichtflatternde Gewand," und giebt uns, indem er die Zartheit des Geschmackes schont, zugleich ein angenehmes Bild.

2. Eben dieser Zweck läßt sich auch, und oft noch vollständiger, durch die übrigen Tropen, die Metonymie und die Metapher, erreichen. Jene zeigt das Bild, das nicht gesehen, nur geahndet werden soll, in einer dunkeln Ferne, diese verhüllt es hinter einem nur schwach durchsichtigen Schleier; jene umgiebt es mit mannichfaltigen lieblichen Bildern, die auf das entfernte hinweisen, indeß sie selbst durch ihre eigene Anmuth die Phantasie erfreuen, diese mahlt auf den zarten Schleier liebliche Gestalten, die die verborgene, vermittelst ihrer Aehnlichkeit, in einem so sanften Dämmerlichte durchschimmern lassen, daß wir nur die schwachen unbeleidigenden Umrisse davon erblicken.

Das thut insonderheit da eine schöne Wirkung, wo das völlig sichtbare Bild in seiner Nähe den

moralischen Sinn empören würde, indeß die Bilder, die darauf hindeuten, oder es in ihrem lieblichen Kreise verbergen, es in das wohlthuende Licht einer schönen Sittlichkeit hüllen.

In einer Begebenheit ist es das Vorhergehende und Nachfolgende, woraus sie sich errathen läßt. Beydes kann also auf sie hindeuten, und der Dichter kann sie so bloß ahnden lassen, wenn er sie nicht selbst darstellen will. Ein paar Beyspiele werden uns zeigen, wie das dem Genie gelingt.

Dante erzählt uns in dem fünften Gesange der Hölle in seiner divina Comoedia das traurige Schicksal zweyer Liebenden, des Paolo Malatesta und der Francesca, Gemahlin des Lancilotto Malatesta, mit dem sie in einer unglücklichen Ehe lebte. Sehen Sie, mit welcher Delikatesse der Dichter die Scene beschreibt, worin sie der beleidigte Lancilotto überraschte, als er beyde seiner Eifersucht aufopferte.

Noi leggiavamo un giorno, per diletto,
Di Lancilotto, come amor lo strinse.
Soli eravamo, e senza alcun sospetto.

Per piu ſiate gli occhi ci ſospinſe
Quella lettura, e ſcolorocci il viſo;
Ma ſolo un punto ſu quel, che ci vinſe.

Quando leggemmo il deſiato riſo
Eſſer baciato da cotanto Amante,
Queſti, che mai da me non ſia diviſo,
La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro, e chi lo ſcriſſe:
Quel giorno più non vi legemmo avante.

Dante Inf. C. V.
am Ende.

Wir laſen eines Tages, zum Vergnügen,
Von Lanzelot, wie ihn die Liebe feſſelt.
Wir waren ganz allein und ohne Argwohn.
Mehrmahl zog uns das Buch die Blicke gegen
Einander und verfärbte unſre Wangen;
Doch war's ein einz'ger Punkt, der uns beſiegte.

Denn als wir das gewünſchte Lächeln laſen,
Von dem ſo Zärtlichen geküßt zu werden,
Da küßt, der ewig wird der Meine bleiben,
Er küßte zitternd mir den Mund.

Galeotto *) hieß das Buch und der's geschrieben.
Das Buch entsank gemach den Händen,
Und an dem Tage lasen wir nicht weiter.

Wie sinnvoll ist hier das Selbstvergessen und der Fall der unglücklichen Liebenden durch ein solches einsames Lesen vorbereitet und herbeygeführt, und wie sittlich ist die Scene der Entwickelung durch das Aufhören des Lesens angedeutet!

In dem andern Beyspiele ist die Aufgabe noch schwerer; die Scene bedarf noch eine behutsamere Hand und einen leisern Pinsel. Der Dichter hat die Probe glücklich bestanden, und uns mit Hülfe der Allegorie ein reizendes, sittliches, lebendiges Gemählde dargestellt. Ein Erzbischof von Mayland gab bey der Verheirathung seiner Nichte dem berühmten Abate Frugoni das Thema auf, das Hochzeitfest mit einem Gedichte zu verherrlichen, worin die Lösung des jungfräulichen Gürtels besungen

*) Ein Roman, worin der berühmte Ritter Lanzelot der Hauptheld ist.

würde, deutlich genug für die erfahrnen, und verhüllt genug für die züchtigsten Zuhörerinnen.

La Virginità.

„Del letto marital questo è la sponda
„Piu sequirti non posso; io parto: Addio.
„Ti fù custode dal età piu bionda
„E gloria accrebbe al regno mio.
„Sposa e madre sarai, se il ciel seconda
„L'Itala speme ed il commun desio:
„Gia vezzeggiando Ti carpisce e sfronda
„I Gigli Amor, che il roseo serto ordio"
Disse e disparre in un balen la Dea;
E in van tre volte la chiamò la bella
Vergine, che di lei pur anche ardea.
Scese frattanto folgorante in viso
Fecondità, per man la prese, e diella
Al caro sposo, e il duol cangiossi in riso.

Die jungfräuliche Göttin.

„Lebe wohl; ich scheide von Dir; schon erhebt der Braut sich
„Hier der Torus, mir bleibt, weiter zu folgen, versagt.

„Führerin, seit dem frühesten Spiel goldlockiger Jugend
„War ich Dir stets, und mit Ruhm krönest Du herrlich mein Reich.
„Gattin wirst Du, und Mutter dereinst, wenn Italiens Hoffnung
„Unser sämmtliches Flehn segnend der Himmel erfüllt.
„Sieh, liebkosend entreißt im Triumph Dir schon und entpflückt Dir
„Amor den Lilienschmuck, flechtend den rosigen Kranz."
Sprach's, und verschwunden im Nu war die Himmlische.
Glühend für sie, doch umsonst, ruft ihr die liebliche Braut.
Glanzhell schwebt' jetzt nieder die Fruchtbarkeit, nahm bey der Hand sie
Gab sie dem theuren Gemahl, wandelt' in Lächeln den Schmerz.

3. Eine andere Art ist, uns nicht geradezu zu sagen, was eine Sache ist, sondern bloß, was sie

nicht ist. Man verneint das Eine von zwey Entgegengesetzten und deutet dadurch auf das Andere, ohne es unmittelbar vor das Anschauen zu bringen. Eine Dame, die sich ihrer verschwindenden Reize bewußt ist, wird es verbindlicher und schonender finden, wenn man von ihr sagt, sie sey nicht mehr ganz jung, als wenn man geradezu sagt, sie sey schon alt.

Mit dieser Wendung läßt sich bisweilen das Unanständigste und Niedrigste in einer Sache umgehen. Voltaire, dem es daran gelegen war, seinen Gegner, Le Franc de Pompignan, auf das empfindlichste zu demüthigen und seine Schriften das auf tiefste herabzusetzen, bestimmt diese Schriften zu einem Gebrauche, den er nicht nennen durfte, ohne das Gefühl aller seiner Leser zu empören. Er nennt ihn also nicht, aber er deutet durch eine verneinende Wendung darauf hin. Er sagt: On a fait bien de l'honneur aux ouvrages de Simon le Franc, en les faiſant ſervir à envelopper du tabac. Je connois des citoyens de Montauban, qui ont employé les vers et la proſe de ce grand homme à un uſage, qui n'est pas celui du nés.

Es giebt aber, wie überhaupt, so auch für den Stil, eine falsche Delikatesse, und die ist eben so lächerlich für den Verstand, als widrig für das Gefühl. Bisweilen empört uns noch die knechtische Sinnesart, die etwas für groß hält, was nicht groß, und etwas für niedrig, was nicht niedrig ist. Der Redner setzt sich selbst tief herab, wenn er in einer feyerlichen Trauerrede den Rang des Verstorbenen zu sehr bewundert, und ihn dann, wenn alle menschliche Hoheit für ihn verschwunden ist, mit dem allgemeinen Maaßstabe der Menschheit zu messen und bloß als Mensch zu betrachten fürchtet. Fühlen Sie nicht dieses Alles bey folgender widerlichen Stelle des wohlredenden Hofmanns in Flechiers Trauerrede auf die Herzogin von Montausier? „Elle ne paroissoit pas tant une Dame mortelle, qu'une divinité favorable aux „malheureux." Er fürchtete sich zu sagen: ein sterbliches Weib, ein Ausdruck, der die eine Hälfte der Menschheit von der Seite ihres Geschlechts bezeichnet, und wenn es hier auf die Schwachheit des Geschlechts, entkleidet von allem Pompe des Ranges, deutet, mit dem Gegensatze

eine huldreiche Göttin, in einen Contrast kömmt, wodurch sich die Bilder, die sie darstellen, wechselseitig heben; da hingegen eine sterbliche Dame gerade so lächerlich ist, als ein sterblicher Monsieur.

8.

Die Klarheit des Styls.

Ich habe zwar bemerkt, daß Klarheit eine allgemeine und unerläßliche Bedingung der Schönheit sey, und daß sie daher nicht den Charakter einer besondern Gattung des Stils ausmachen könne. Dem ist aber nicht entgegen, daß es Werke der redenden Künste gebe, die, wenn ihr Zweck und ihr Wesen nicht höhere Schönheiten verlangt, schon durch die Klarheit des Stils reizen. Wenn einem reifen Geschmacke Schriften mißfallen, die sich durch nichts als eine wässerige Klarheit zu empfehlen suchen, so ist es nicht diese Klarheit, die sie verwerflich macht, sondern der Mangel an aller Kraft und Farbe, die uns in ihnen anekelt. So zu schreiben kann freylich keine sonderlich schwere Kunst seyn; denn die ganze Klarheit der Rede entspringt aus der geläufigen Zusammenfügung von

Worten, deren gestaltlose Leere dem Verstande keine Ruhe macht.

Die schöne Klarheit des Styls hat ihren Reiz von höhern Vollkommenheiten. Sie entsteht aus dem reinen Abglanze eines gedankenreichen Geistes, in welchem die Ideen mit ihren bestimmtesten Formen und Farben ungeschwächt dastehen. Sie ist das in der Rede, was das Licht in der Körperwelt ist. So wie dieses alle Gestalten in ihren bestimmtesten Umrissen sichtbar macht, indem es sich zugleich auf ihrer Oberfläche bricht, und alle Gegenstände mit ihren eigenthümlichen Farben mahlt, so kann auch das Licht in der Klarheit des Stils nur dann den Verstand erfreuen, wenn es sich durch scharfe Umrisse der Begriffe und angemessene Farben ankündigt. Sie erfodert daher die genauste Eigenthümlichkeit des Ausdrucks, um eine jede Idee mit allen ihren feinsten Nebenzügen abzudrucken, die glücklichste Wahl der Bilder, in denen sich ein Begriff oft in seinem ganzen Reichthum fassen und anschauen läßt, Angemessenheit der Wendungen, durch welche sich der Zusammenhang der Begriffe und der Gang der Empfindungen fühlbar macht. So ist die

Kunst zu schreiben, und sie gelingt in ihrer höchsten Vollkommenheit nur den größten Meistern; so haben z. B. Demosthenes unter den Alten, unter uns Lessing und Göthe, selbst da, wo ihre Rede am leichtesten und am einfachsten fließt, das Geheimniß gefunden, durch ihren Stil original zu seyn.

Es gehört aber auch die Vereinigung mehrerer Kenntnisse und Talente zu dieser Vollkommenheit: ein gereifter Verstand, eine reiche Phantasie, ein durchdringender Scharfsinn, belebt durch ein lebendiges Gefühl, und alle diese Kräfte gehalten und gelenkt durch die besonnenste Vernunft, um in allen Gliedern und Theilen eines schönen Ganzen in genauer Harmonie zu wirken.

Ein solches Talent kann nur das Werk großer Naturgaben, eines beharrlichen Fleißes, eines reinen Geschmacks und eines langen stillen Studiums seyn. Diese an jeder Stelle willkommene Grundschönheit kann aber auch durch keine Ueppigkeit der Farben, durch keinen Glanz des Wortgepränges ersetzt werden, so wie sie hingegen oft jede andere Kunst der Dikzion entbehrlich macht.

Wie in der Mahlerey die Richtigkeit und Bestimmtheit der Zeichnung das Erste ist, so ist es in der Kunst zu schreiben die Eigenthümlichkeit des Ausdrucks; so wie in jener nur Ein Umriß der Gestalt der rechte ist, so ist in dieser nur Ein Ausdruck, nur ein Bild das rechte, das ist, der, welcher den Gedanken nach seinem ganzen Gehalte, ohne allen Abgang darstellt. Wie läßt er sich aber finden, dieser eigenthümliche, einzige, rechte Ausdruck.

Wie schwer das sey, kann man am besten an den groben Mißgriffen selbst großer Meister zeigen, die entweder zu einer Zeit schrieben, als der ganze Sprachschatz noch nicht durch viel klassische Schriftsteller verarbeitet, gesichtet und geordnet war, oder die Schriftsteller noch nicht durch langes Studium zu ihrer höchsten Meisterschaft hinan gereift waren. So finden wir in Hagedorn folgende Stelle:

Mich deucht, er gründe sich auf die Erfahrenheit,
Das, was uns glücklich macht, sey nicht Gelehrsamkeit.

Hier steht Erfahrenheit, wo es Erfahrung heißen sollte. Diesen Mißgriff möchte jetzt schwerlich selbst ein mittelmäßiger Schriftsteller thun. Desto häufiger sieht man, zumahl in unsern weinerlichen Romanen, folgenden, den selbst Lessing in einer seiner frühesten Schriften nicht vermieden hat: „Ein fühlbar Herz! — wie unschätzbar ist es!" Fühlbar, das, was gefühlt werden kann, für gefühlvoll; das, was fühlt, ist gegen alle Sprachanalogie, und gleichwohl hört man es noch immer häufig.

Wenn wir alle die Elemente übersehen, die zu der schönen Klarheit gehören, die ich bisher beschrieben habe, so darf es uns nicht wundern, daß man aus dem klaren Stile eine eigene Gattung macht. Denn sobald wir diese Gattung nach ihren eigenthümlichen Schönheiten charakterisiren, so wird auch die Schönheit, die in ihr hervorstechend ist, und in ihrer Art uns eben sowohl angenehm affizirt, als die Schönheit der andern Gattungen, ihr einen eigenen Charakter geben.

Die Alten nannten diese Gattung die einfache, die gemäßigte, und setzten sie der erhabenen, oder,

nach unserer Klassifikazion, der reichen, großen und starken entgegen.

Daß aber diese einfache und gemäßigte Schreibart die Größe und Stärke, ja selbst das Erhabene nicht ausschließe, erhellet schon daraus, daß die alten Lehrer der Beredtsamkeit den Stil des Demosthenes zu der einfachen und gemäßigten Gattung rechneten, und ihn doch wegen seiner Hoheit und seiner häufigen Aufschwünge zum Starken, Großen und selbst zum Erhabenen bewunderten.

Beydes läßt sich auch sehr gut mit einander verbinden; es giebt eine hohe Einfalt und eine einfältige, simple Hoheit. Das ist so in den Gesinnungen, in den Sitten, in dem Betragen, und wie sollte es in der Rede, die ein Ausdruck von diesem Allen ist, anders seyn?

Demnach möchte man aber sagen, ist der hohe und große Stil von dem einfachen nicht zu unterscheiden; und doch unterscheidet man ihn; die Alten selbst setzten den einfachen und hohen Stil einander entgegen.

Wenn man ihnen diesen Einwurf gegen ihre Klassifikazion der Redegattungen gemacht hätte, so

würden sie sich vielleicht nicht sogleich zu helfen gewußt haben; denn er läßt sich nur durch Bestimmungen derselben nach den verschiedenen Arten der Nebenbegriffe, worin die Hauptbegriffe erscheinen, befriedigend heben. Und hier wird sich der Nutzen dieser Unterscheidung bey der Klassifikazion der Redegattungen in einem neuen Lichte zeigen.

Eigentlich ist der einfache Stil nur dem reichen, üppigen und geschmückten entgegengesetzt. Alle diese Redegattungen unterscheiden sich durch die große Menge der Nebenbegriffe, in welche sie die Hauptbegriffe kleiden, von der einfachen, die sich am nächsten an die Hauptbegriffe hält und sie mit den wenigsten Nebenbegriffen umgiebt. Was hindert aber, daß diese Nebenbegriffe auch solche seyen, die uns durch ihre Stärke, Größe und Erhabenheit ergreifen? Sie werden es desto eher können, da sie dieser hervorstechenden Vollkommenheit größtentheils allein fähig sind — denn ihre Schönheit erfodert einen weitern Spielraum — und da ihre Anzahl auf die kleinste beschränkt ist, und also ihre Kraft nicht in viele Theile zertheilt und also in Einem Punkte stärker wirken kann.

9.

Naivität der Rede.

Davon werden wir uns vielleicht noch vollkommner überzeugen, wenn wir uns eine Rede, von allen Nebenbegrifen entkleidet und auf ihre bloßen Hauptbegriffe zurückgebracht, denken. In dieser nackten Gestalt würde ihr die Schönheit zukommen, die man ihre Naivität nennt. Ich glaube, daß diese Benennung nicht unrecht gewählt ist. Denn wenn wir einen Ausdruck nur dann naiv *) nennen, wenn er ohne Denken und Ueberlegen hervorbricht: so muß eine Rede dadurch naiv seyn, daß sie keine Nebenbegriffe enthält, die Denken und Ueberlegen erfodern; daß also ihre Hauptbegriffe ohne alle Einkleidung nackt dastehen.

Wer wird aber behaupten, daß diese Hauptbegriffe nicht stark, groß und erhaben seyn können? Sind nicht die berühmten Worte, die man als die Muster des höchsten Erhabenen anführt, der einfachste, nackteste Hauptgedanke, der in dem natürlichsten, naivsten Ausdrucke hervorbricht; das mo-

*) Th. S. 1. Nr. 36. S. 218.

saische: „Es werde Licht, und es ward Licht;“ das Corneillische: „qu'il mourût;“ das Shakespearische: „er hat keine Kinder.“

In allen diesen Stellen ist nicht der Stil erhaben; di eSache ist es, und der Stil darf es nicht seyn, weil es die Sache ist. Nur da, wo die Sache selbst, wo also die Hauptbegriffe, die sie ausdrucken, gemein sind, können sie durch die Nebenbegriffe gehoben werden, und sie müssen es, wenn die Rede Stärke und Erhabenheit erhalten soll. Vergleichen Sie mit den angeführten Stellen folgende mit Recht bewunderte in Klopstocks Messiade:

— — Wie tief in der Feldschlacht
Sterbend ein Gottesleugner sich wälzt; der kommende Sieger,
Und das bäumende Roß, der rauschenden Panzer Getöse,
Und das Geschrey, und der Tödtenden Wuth und der donnernde Himmel
Stürmen auf ihn, er liegt, und sinkt mit gespaltenem Haupte
Dumm und gedankenlos unter den Todten und glaubt zu vergehen.

Dann erhebt er sich wieder und ist noch, und
denkt noch und fluchet
Daß er noch ist, und sprützt mit bleichen sterbenden Händen
Himmelan Blut; Gott flucht er, und wollt' ihn
gerne noch leugnen.
Also betäubt sprang Kaiphas auf. — —

Hier ist das Starke und Erhabene in den Nebenbegriffen, und also in dem Stile; denn die Hauptbegriffe machen den ganz gemeinen Gedanken aus: Kaiphas schlief unruhig und hatte schreckliche Träume.

Was ich hier von dem starken, großen und erhabenen Stile gesagt habe, gilt auch von dem rührenden. Die Rede kann schon ihre rührende Kraft in den Hauptbegriffen haben, alsdann wird sie keiner rührenden Nebenbegriffe bedürfen, ja, sie kann sie nicht, ohne ihre Wirkung zu schwächen, zulassen; sie kann aber das rührende Bild durch rührende Züge und mit rührenden Farben ausmahlen, dann wirkt die Rede durch den Stil. Ramler sagt ganz einfach und kurz:

Er neigt sein Haupt auf seine Brust — und
stirbt.

Hören Sie hingegen folgende vollendete Beschreibung des Sterbens in der Messiade:

— Dem Sterbenden brechen die Augen und
starren,
Sehen nicht mehr. Ihm schwindet das Antlitz
der Erd' und des Himmels
Tief in die Nacht. Er hört nicht mehr die
Stimme des Menschen,
Nicht die zärtliche Klage der Freundschaft. Er
selbst kann nicht reden,
Kann mit bebender Zunge den bangen Abschied
noch stammeln,
Athmet dieser hinauf, und kalter, ängstlicher
Schweiß läuft
Ueber sein Antlitz; das Herz schlägt langsam;
dann steht's; dann stirbt er.

10

In den zuletzt angeführten Beyspielen haben Sie das höchste Rührende und Pathetische in dem Stile, die höchste Stufe seiner Vollkommenheit. Die nie-

dritte Stufe, oder vielmehr der gerade Gegensatz des Pathetischen in der Rede, ist das Matte. Zwischen diesen beyden äußersten Punkten aber liegen noch viele Zwischenstufen, von denen man die hervorstechendsten und durch einen eignen Charakter ausgezeichneten besonders benannt hat, und von diesen will ich nur den blühenden und den sanften Stil ausheben, um zu zeigen, wie sie von dem Tone der Farben ihre Nebenbegriffe, ihr eignes Seyn und Wesen erhalten.

Der Ausdruck blühend ist ursprünglich von der Blüthe der Pflanzen hergenommen, die uns durch den Glanz und die Schönheit ihrer Farben und die Zartheit ihres Gewebes gefallen, so wie durch die Aussicht auf die Früchte, welche sie ankündigen und durch die unmerklich wirkende Lebenskraft, die sie erzeugt und mit welcher sie zu der Reifung der Frucht ohne gewaltsame Bewegung fortwirken. Diese angenehmen Bilder liegen auch bey der Metapher zum Grunde, wenn wir sie auf die menschliche Gesichtsfarbe übertragen, und diejenige, die durch ihre schöne Mischung von Weiß und Roth, durch ihre Reinheit und wohlgemäßigte

Fülle das Zeichen eines behaglichen Gesundheitsgefühls ist, eine blühende nennen. Eine Rede erhält also ihren blühenden Stil von den Nebenbegriffen, worin die Gedanken mehr angenehm als stark, die Bilder mehr lieblich, lachend und glänzend, als groß und erhaben sind, und mehr reizen und sanft bewegen, als erschüttern.

Die Franzosen pflegen am liebsten folgende Stelle aus einer Oper ihres Quinault als ein Muster des blühenden Stils anzuführen:

Ce fut dans ces jardins où, par mille détours
Inachus prend plaisir à prolonger son cours;
Ce fut sur ce charmant rivage,
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.

Le Zéphyr fut témoin, l'onde fut attentive
Quand la Nymphe jura de ne changer jamais;
Mais le Zéphyr leger, mais l'onde fugitive,
Ont bientôt emporté les sermens qu'elle a faits.

Ich könnte dieser so oft bewunderten Stelle eine Menge deutscher Beyspiele an die Seite stellen, worin ein Reichthum von lieblichern Bildern und

frischern Farben, als: von Gärten, Windungen eines Flusses, reizenden Ufern, horchenden Zephyrn und aufmerksamen Gewässern, das poetische Gemählde blühend machen. Ich wähle aber nur die reizende Beschreibung der Auferstehung der Rahel in der Messiade, weil der Dichter darin die blühendsten Farben des Stils zur Verschönerung des rührendsten und wundervollsten Gemähldes gebraucht.

Als sie *) noch redet', erhub sich um ihren Fuß von dem Grabe
Sanftaufwallender Duft, ein Wölkchen, wie etwa die Rose
Oder ein Frühlingslaub einhüllt, das Silber herabträuft.
Rahels Schimmer umzog den schwimmenden Duft mit Golde,
Wie die Sonne den Saum der Abendwolke vergoldet.
Und ihr Auge begleitet des Duftes Wallen. Sie sieht ihn
Anders um sich und wieder anders gebildet, herumziehen,

*) Rahel.

Steigen, Sinken, zuletzt mehr sich nahen und
schimmern.
Und sie bewundert den Tiefsinn der immer än-
dernden Schöpfung,
Unergründlich im Großen und unergründlich
im Kleinen,
Ohne zu wissen, wie nahe der schwebende
Duft ihr verwandt sey,
Und wozu ihn bald des Allmächtigen Stimme,
Versöhner,
Deine Stimme nun bald erschaffen werde! Sie
neigt sich
Ueber ihn und betrachtet ihn, stets mit frohe-
rem Blicke.

Mit gefalteten Händen, voll süßer namlo-
ser Freuden
Stand ihr Engel und sah's. Jetzt scholl des
Allmächtigen Stimme.
Rahel sank. Ihr däucht es, als ob sie in
Thränen zerflösse,
Sanft in Freudenthränen, hinab in schattende
Thale

Quelle, sich über ein wehendes blumenvolles
Gestade
Leicht erhübe, dann neugeschaffen unter den
Blumen
Dieses Gestades und seiner Düfte Gerüche sich
fände.

Ueber die blühende Schreibart erhebt sich um einige Grade in der Stufenleiter der Empfindungen der Ton der sanften, ohne sich doch merklich einer starken Rührung zu nähern. So wirkt das milde Licht und der ruhig und still dahin gleitende Gang des Mondes in dem schönen Verse:

Still, wie der friedsame Mond unter dunkeln
Mitternachtswolken
Einsam wandelt — —

Nach dieser fortschreitenden Tonleiter steigt der Stil zu immer stärkerer Rührung bis zu der stärksten. Ich kann Ihnen den vorhin genannten großen Römer noch von einer andern schönen Seite zeigen, von der er ebenfalls weniger bekannt ist. Der beredte Cicero, der auf der Rednerbühne brauste und stürmte, wußte auch mit tiefer Rüh-

kung zu den Herzen seiner Geliebten zu sprechen. Er schreibt seinem Freunde Atticus:

In dem großen Gefolge der Aufwartenden finden wir keinen, mitdem wir ungezwungen scherzen oder vertraulich weinen können.

Die matte Schreibart spricht die Empfindung gar nicht an, weder durch Hauptbegriffe, noch durch Nebenbegriffe; sie ist das Gegentheil der blühenden, der sanften und der rührenden. Der Dichter kann doch nur in kräftigen Gedanken und Bildern durch den Geist und die Phantasie zu dem Herzen reden. Ein seichter, schleichender Wörterfluß läßt aber beyde leer. Man hört Worte ohne kraftvolle Bewegung, und erhält farbenlose Ideen ohne lebendige Gestalten. Der Schriftsteller mag mit noch so stolzer Selbstzufriedenheit seine grammatische Korrektheit und seine wässerige Deutlichkeit preisen: das Alles kann uns für den Ueberdruß, den uns seine matten Verse machen, nicht entschädigen.

Da das Herz ungerührt bleibt, so lange es nicht durch die Kraft und Wärme der Phantasie bewegt wird: so ist die Rede immer durch den Man-

gel der Anschaulichkeit in den Gedanken matt. Daher ist sie zuvörderst matt, wenn sie in lauter abstrakten Ausdrücken, von allem sinnlichen Anschauen entfernt, in dem wesenlosen Leeren schwebt, anstatt das Konkrete an das Konkrete zu reihen, und so Bild an Bild zu knüpfen, wovon jedes mit Schönheit und Kraft vor der Phantasie dasteht. Von dieser Art des Matten werden Sie einen Vorgeschmack bekommen, wenn Sie es aushalten können, in solchen Dichterwerken, wie etwa Gottscheds Cato, auch nur eine Seite, die erste die beste, zu lesen.

Es giebt aber noch eine Quelle des Matten, gegen die auch bessere Schriftsteller nicht genug auf ihrer Huth sind. Denn wie oft stößt man nicht auch bey diesen auf Stellen, wo uns, bey aller Vorliebe für sie, unser Gefühl das Bekenntniß abdringt, daß sie matt sind. Das ist der Fall, wenn uns die Rede nur Worte ohne anschaulichen Sinn darbietet. Der Gegenstand enthält zwar Züge zu einem Bilde, wir können es uns aber daraus nicht zusammensetzen, oder er ist uns gar nicht bekannt, und er wird es auch durch die Worte nicht. Von

der ersten Art kann folgende Stelle ein Beyspiel geben:

Dort ragt das hohe Haupt vom edlen Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin;
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne
Sein blauer Nachbar selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen
Thürmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand;
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz vom feuchten Diamant.
Haller.

Hier haben Sie eine botanische Beschreibung in Versen, aus der Sie es vergebens versuchen werden, sich eine bestimmte Gestalt zu bilden.

Zu der letztern Art gehören bloße trockene Nahmenverzeichnisse, wie sie deren eines in Zachariä's Tageszeiten finden, womit der Dichter ohne Zweifel denen Herren, die er darin aufführt, kein schlechtes Kompliment zugedacht hatte.

— Sack, Fleischer und Nichelmann
zaubern
Auf dem beseelten Clavier. — —
— — — Ried, Schaffrath, Hertel
und Schale
Reißen uns hin. — — —

Ich übergehe den größten Theil dieses schaalen Registers, dessen Langweiligkeit sich erst durch seine Länge recht fühlbar macht.

11.

Ich hätte Ihnen längst von einer andern Gattung des Stils reden sollen, von dem sinnreichen nämlich. So nenne ich den, worin der Schriftsteller durch überraschende Vereinigung sehr entfernter Nebenideen seinen Witz, so wie durch unerwartete Trennung genauverwandter Dinge und durch entgegengesetzte Nebenideen seinen Scharfsinn, glänzen läßt. Sie sehen, daß diese Schreibart von dem Erkenntnißvermögen benannt ist, dem sie ihre Schönheiten zu verdanken hat, und das ist schon ein guter Grund, ihr eine besondere Betrachtun zu widmen. Ich

wollte aber erst hier darauf kommen, nachdem ich die innern Vollkommenheiten des Stils etwas genauer würde zergliedert haben. Denn so hoffte ich die Gefahren vor den reizenden Fehlern, denen die Begierde, durch Witz und Scharfsinn zu glänzen, oft den besten aussetzt, desto leichter in ein helles Licht stellen zu können.

Der erste Fehler, der der geistreichen Schreibart wesentlich ist, besteht sogleich darin, daß sie die Empfindung auslöscht, und daß also der Dichter da, wo er zu dem Gefühle reden soll, gerade durch seinen blendenden Witz, durch seine überraschenden Antithesen, durch seine feinen Spitzfindigkeiten seinen Darstellungen alle Kraft nimmt, womit sie auf das Herz wirken sollten, daß sie Trotz allem Aufwande von Talent, und selbst durch ihn, matt werden und den Zuhörer kalt lassen.

Hier ist das ganze Spiel der Schreibart mit Witz, Antithesen und Feinheit, auch das schönste, widerlich, weil es nicht an seinem Orte ist und höhern Wirkungen schadet. Aber wenn nun noch der Witz die Antithesen und spitzfindigen Unterscheidungen falsch, unecht, oder wenigstens unbedeutend, gehaltlos

und kindisch ist? Dann sind sie auch da Flecken, wo die wahren und gehaltvollen die Darstellung verschönern würden. Daß diese Fehler in den Zeiten, wo der Verfall des Geschmacks allgemein ist, die Werke, die sich am meisten erheben wollen, am häufigsten verunstalten, das ist eben so bekannt als natürlich. Denn wo das Genie zu ohnmächtig ist, echte und männliche Schönheiten hervorzubringen, da muß es auf kleinliche, kindische und unechte Verzierungen denken, und wo die gelehrte und künstliche Barbarey das ganze Land der Literatur bedeckt, da kann auch ein hervorragender Geist nicht immer dagegen auf seiner Hut seyn.

Nur die unverdorbene Naturkraft hat die Werke Homers, so wie eine starke Urtheilskraft, ein strenger und sicherer Geschmack Horazens und ein zartes und richtiges Gefühl Virgils Werke von diesen Afterschönheiten rein erhalten. Wenn andere Dichter von unleugbarem Genie diese Klippen des unechten Geschmacks nicht vermieden haben, so büßen sie die Schuld einer nicht genug befestigten Naturanlage, einer verwahrloseten Bildung, oder der gelehrten Barbarey ihres Zeit-

alters. Wenn diese gelehrte Barbarey nicht auf ein so kräftiges Genie, wie Shakespeare's, gewirkt, wenn er in der reinen Natur des Homerischen Zeitalters gelebt hätte, wenn Tasso von eben dieser Verkünstelung nicht wäre angesteckt, und Ovid in den Schulen geschmackloser Rhetoren nicht wäre verbildet worden: so würden wir nicht nöthig haben, ihnen ihren unzeitigen Witz, ihre kleinlichen Spitzfindigkeiten und ihre spielenden Antithesen, um ihrer übrigen vielen und großen Schönheiten willen zu verzeihen.

Ich will einige Arten der Afterschönheiten des sinnreichen Stils hier anführen, um die Klippen etwas genauer zu bezeichnen, woran selbst so gute Köpfe gescheitert sind; und es ist merkwürdig, daß dieses Unglück gerade zwey Männern von so großem Talent, wie Ovid und Tasso, gemein ist.

Ohne Zweifel sind Ihnen die berühmten Verse in Boileau's neunter Satyre bekannt:

Tous les jours à la Cour un Sot de qualité
Peut juger de travers avec impunité:

A Malherbe, à Racan, préferer Theophile,
Et le clinquant du Tasse, à tout l'or
de Virgile.«

Wie mancher hat dieses Urtheil, das seinen geliebten, süßen Tasso so tief herabsetzt, einer Ungerechtigkeit, wenigstens einer übertriebenen Strenge, angeklagt; und vielleicht sind Sie selbst unter diesen. Welches ist das Flittergold des Tasso, das der unerbittliche Kunstrichter dem reinen Golde Virgils so weit nachsetzt? Es sind die Spiele des Witzes und des Scharfsinns, da, wo Virgil das reine Gold seiner erhabenen oder pathetischen Sprache würde haben glänzen lassen,

1. Spielende Anthitesen in rührenden Situazionen und pathetischen Ergüssen der Leidenschaft. Armida sagt mitten in ihrer Verzweiflung:

Resiste, e vince, e in lei trova impedita
Amor l'entrata, il lacrimar uscita.

Gier. lib. C. XVI. Str. 50.

Und ihm gelingt's, den Ausgang seinen Zähren
Der Liebe jezt den Eingang zu verwehren.

Gries.

2. Kalte Spitzfindigkeiten, da, wo nur das innigste Gefühl reden sollte. So läßt er Erminien von ihrer unglücklichen Liebe zu Tankred in folgenden spielenden Concetti's reden:

Visitommi egli spesso, e in dolce suono,
Consolando il mio duol, meco si dolse
Dicea: L'intera libertà ti dono,
E delle spoglie mie spoglia non volse.
Ohime, che fù rapina e parve dono
Che rendendomi a me da me mi tolse.
Quel mi rendè, ch' è via me caro e degno
Mà s' usurpò del cuor a forza il regno.

Ger. lib. C. XIX. 95.

Er sah mich oft und goß mit mildem Streben
Des Trostes Balsam auf mein Leid herab.
In voller Freyheit, sprach er, sollst du leben,
Und schlug von meinen Schätzen Alles ab.

Weh mir! jetzt raubt er erst und schien zu geben;

Entriß mich mir, indem er mir mich
gab,
Das Mindre, Schlechtre wollt' er mir erlauben,
Um mit Gewalt mein armes Herz zu rauben.
Gries.

3. Unerwartete Vereinigung ganz disparater Dinge unter Ein Prädikat. Dieses ist die Lieblingsfigur in der witzigen Schreibart; auch ist sie im Tasso und Ovid zum Ueberdruß verschwendet.

E giunto a la gran tenda a lieta mensa
Raccoglie (il Rè) i Duci, e siede egli in
disparte
Ond' or cibo, or parole altrui dispensa
Ger. lib. C. XVII. 4.

— — Viel Tische stehn bereitet
Für sein Gefolg; er (der König) aber sitzt
allein,
Theilt Speisen aus und Reden. —
Gries.

— — — — — indi lui preme
Co' l piede, e ne trahe l'Alma, e' l ferro
insieme.

Ebend. C. IX. 80.

— — — — Dann zieht er aus der Höhle
Der matten Brust zugleich ihm Schwerdt
und Seele.

Gries.

Diese und eine andere Stelle:

— — Sein Schwerdt
Durchschneidet ihm den Rachen und die
Rede.,

ist sie nicht völlig das Gegenstück zu Ovids bekannter Witzeley, womit er die Katastrophe in dem Schicksale des unglücklichen Phaetons beschließt:

Siehe da donnert er laut, und rechts von dem
Ohre geschwungen
Sandt' er dem Lenker den Strahl: aus dem
Leben zugleich und den Rädern
Schmettert' er ihn. — —

Voß.

Die Redekünstler haben für diesen kindischen Witz einen griechischen Nahmen erfunden; sie nennen ihn Zeugma, und damit glauben sie ihn zu Ehren gebracht und zu einer Schönheit gestempelt zu haben.

Wenn wir die ganze Theorie des Stils in wenige Worte zusammenfassen, so läßt sie sich auf folgende Sätze zurückbringen:

1. Alle Schönheiten des Stils liegen in der ästhetischen Vollkommenheit der Nebenbegriffe, worin die Hauptbegriffe gekleidet sind;

2. diese Nebenbegriffe sind Gedanken, Bilder und Empfindungen;

3. der wird also am besten schreiben können, der durch Nachdenken, Erfahrung und vertraute Bekanntschaft mit den klassischen Werken der Alten und Neuern sein angebohrnes Genie erhöhet und seinen Verstand und seine Phantasie am zweckmäßigsten bereichert hat, dessen Gefühl seiner Rede Geist, Leben und Wärme einhaucht, und dessen reifer und feiner Geschmack

jedem ihrer Theile die rechte Farbe zu geben, und ihn in den wahren Ton des Ganzen zu stimmen weiß.

Hier haben Sie die Gründe, warum die Kunst zu schreiben keine so leichte Kunst ist.

Einhundert und sechsundfunfzigster Brief.

Herr v. Rößler an seine Tochter.

Harmonie der Rede.

I. Harmonie der Prosa

1. durch Wohllaut.

— Hier verläßt mich mein bisheriger Stellvertreter, meine Julie! und ich muß selbst wieder das Wort nehmen. Unser Freund hat seine Vorlesungen unterbrechen müssen, und alle Hülfe, welche ich künftig von ihm zu erwarten habe, beschränkt sich auf die Belehrung, die ich seinen Gesprächen werde verdanken. Damit will ich dann den Faden unserer Unterhaltung da wieder fortzuspinnen suchen, wo ihn seine Vorlesungen haben fallen lassen.

Wir haben bisher die Rede von der Seite ihrer innern Verschönerung betrachtet; sie ist aber auch einer äußern Verschönerung fähig; und sie strahlt in ihrer höchsten Herrlichkeit, wenn ihre sichtbare Gestalt und ihre äußere Bewegung ihrem unsichtbaren Geiste und ihrem innern Leben ent-

spricht. Die Elemente der Rede sind die Worte; diese erfodern zu ihrem vollständigen Wesen Laute und Sinn, die beide so innig zu Einem Redetheile müssen vereinigt seyn, wie die verständige Seele mit dem künstlich gegliederten Körper, wenn die todte Materie der Widerschein einer innern geistigen Form seyn soll. Hier wirken vielfache Kräfte in mannichfaltiger Harmonie; das Formelle der Rede, oder die Gedanken und Empfindungen, die sie beleben, müssen in schöner Verbindung unter sich stehen; sie müssen ferner durch die Harmonie ihres tönenden Ausdrucks gefallen, und endlich muß das Materielle oder der hörbare Ausdruck in seinen Lauten das Ohr angenehm berühren.

Diese letztere ist es, was man ganz besonders unter der Harmonie der Rede versteht: die schöne Musik der Sprache, womit der Redner und Dichter auf das innere geistige Ohr durch ihren geheimen Zauber wirkt. Da sie zunächst den äußern Sinn anspricht, so wirkt ihre Kraft am allgemeinsten; denn sie wirkt auch auf den, den die verborgenern Schönheiten der Gedanken unberührt lassen, indem nur dem gebildetern Geschmacke die leisern

Laute des Gedankens und der Empfindung vernehmlich sind. Der Verstand des atheniensischen Volks war oft gegen die dringendsten Gründe ihrer Redner taub, aber sein Ohr fühlte so zart, daß es selbst der geringste falsche Accent eines Demosthenes beleidigte.

Die vollständige Harmonie der Rede erfodert zwey gleich unentbehrliche Elemente: den Wohllaut und die Wohlbewegung oder die Eurythmie. „Beyde vereint," sagt ein großer Kenner und Meister der harmonischen Kunst, *) „und, (so „weit es möglich ist) des Gedankens heftigem „Schwunge oder sanfterer Regung angeschmiegt, „geben lebendigen Ausdruck durch harmonische „Töne, wohl zugemessenen Fall."

Der Wohllaut entsteht aus einer gefälligen Mischung der Vokale unter einander und mit angenehm wechselnden Konsonanten. Ohne beyde würde das Ohr die unterhaltende Mannichfaltigkeit vermissen, die ein Hauptbestandtheil aller Schönheit ist. Einerley Vokale also und einerley Konsonanten

*) Voß Lyr. Ged. Th. 4. S. 353.

in mehrern unmittelbar auf einander folgenden Worten beleidigen das Ohr durch eine Monotonie, die allen Wohllaut zerstört. Du erinnerst Dich ohne Zweifel der Stelle, die uns oft in einem so musikalischen Dichter, wie Metastasio, anstößig gewesen ist:

Di chi mi fidero, se tu m' inganni?

Wer kann auch das fünfmahl wiederkehrende pfeifende I in einem so kurzen Satze ertragen? Nicht viel weniger beleidigend ist diese Monotonie in einem Beyspiele, das der eben genannte große Meister anführt, und das ich desto lieber hierher setze, weil es zugleich zu einem Beyspiel von dem Mangel an Eurythmie oder an Wohlbewegung dienen kann. „Der Vers einer Petrarchischen Ode von einem nicht ungelobten Dichter:

„Deren | Augen | Haiden | machen | blühen“

„verletzt die Wohlbewegung durch den einförmigen Gang der Trochäen, den Wohllaut „durch der Endsylbe en mißtönende Wiederhohlung. Bessern Klang hätte der Vers:

„Deren Auge Wildniß machet blühen
„Aber zugleich bessere Bewegung und wohlgeordne-
„te Füße gewährt dieser:

„Deren Aug' | Einöden macht | erblühen.

„Denn das Ohr zählt erst einen Kretikus
„— ∪ —, dann einen Spondäus und Jambus
„— — ∪ —, und zuletzt einen Amphibrach.„

Wenn der Wohlklang dem Ohre durch die gefällige Mischung der Vokale und Konsonanten wohlthut, so muß ihm nicht allein eine zu häufige Wiederhohlung von einerley Vokalen und Konsonanten, sondern auch eine zu lange unmittelbare Folge, es sey von jenen oder von diesen, mißfallen. Bey den gehäuften Konsonanten kömmt noch die Schwierigkeit ihrer Aussprache mit in Rechnung. Wir fühlen diese mit, indem wir Wörter hören, die mit Konsonanten überladen sind; und dieses Gefühl nimmt uns oft gegen eine ganze Sprache ein: wir halten sie für rauh und hart, weil uns ihre Aussprache mühsam ist. Dieses Gefühl kann indeß irrig seyn, zumahl wenn wir, wie die Franzosen bey der deutschen Sprache oder andern germanischen Mund-

arten, bey den polnischen oder andern slavischen Mundarten den Laut der Wörter nach den Schriftzeichen beurtheilen. Denn diese wird der Fremde, dessen Muttersprache sie ist, geläufiger und leichter zu behandeln wissen; und eine Aussprache, wozu unsere Organe nicht gewöhnt sind, wird den seinigen ein mechanisches Spiel seyn. Indeß giebt es allerdings, auch in nicht unmelodischen Sprachen, einzelne Wörter, die durch den Zusammenfluß mehrerer harten Konsonanten das Ohr beleidigen und den Sprachorganen wehe thun. Diese zu vermeiden, ist nicht immer möglich, auch nicht immer rathsam; aber das ist rathsam und möglich, solche Wörter nicht zu häufen, sondern durch sanfte Umgebungen zum allgemeinen Wohllaute zu stimmen. —

Einhundert und siebenundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Harmonie der Prosa:

2. durch Wohlbewegung;

a. verständige Mannichfaltigkeit der Pausen.

— Du hast Recht, meine Julie! aus dem angenehmsten Wohllaut blühet die schöne Blume der Harmonie nicht allein hervor; sie bedarf noch der Wohlbewegung, wenn sie in ihrer vollständigen Anmuth erscheinen soll. Worin besteht aber diese schöne Bewegung? und worin besteht sie vorzüglich in der Prosa? Was ist das, was der Prosa den Reiz der Bewegung mittheilt, der dem eigensinnigen, streng richtenden Ohre allerdings sehr schmeichelt, aber auch ohne ein feines und sicheres Gefühl nicht zu erwerben ist? Es muß einen aufmerksamen Beobachter auf den ersten Blick nicht wenig befremden, wenn er mehr auf poetische als auf prosaische Harmonie trifft. Zum Theil läßt sich diese Erscheinung

vielleicht schon daraus erklären, daß man überall die Musik des Verses für eine wesentliche Schönheit der Poesie hält, da hingegen der Prosaist weit weniger an die Harmonie seiner Sprache denkt, und den Hörer und Leser durch den innern Gehalt seines Werkes schon hinlänglich für den Mangel an schöner Bewegung entschädigt glaubt. Mir scheint aber der Grund davon noch etwas tiefer zu liegen. Die poetische Harmonie hat in dem Sylbenmaaße ihre festen und bekannten Gesetze, und diese Gesetze haben ihre bestimmten und leicht erforschlichen Gründe. Welches sind aber die Gesetze der schönen Bewegung in einer prosaischen Rede, und welches sind die Gründe dieser Gesetze?

Ein großer Bewunderer Roußeau's glaubte mir einst das Geheimniß der bezaubernden Harmonie des Stils in den Werken dieses großen Schriftstellers zu entdecken. Er wollte nämlich zuverlässig wissen, daß Roußeau, während dem Schreiben, sich immer das, was er geschrieben, vorgesungen habe. — Mit der Wahrheit dieser Anekdote mag es stehen, wie es will; es mag noch so gut beurkundet seyn, daß Roußeau bey seinem Schrei-

ben gesungen, so werde ich mich doch nie überreden können, daß dieses Singen den geringsten Einfluß auf die Harmonie seines Stils gehabt habe. Denn es ist mir einleuchtend, daß die Schönheit der Bewegung eines musikalischen Gesanges ganz andere Quellen habe, und ganz andern Gesetzen folgen müsse, als die Schönheit der Bewegung einer prosaischen Rede. So sehr tappen selbst die über diesen wichtigen Theil der Redekunst im Finstern, die für die Harmonie des Stils am feinsten zu fühlen und ihre Gründe am besten zu kennen glauben.

Ich frage also noch einmahl: worin besteht die Schönheit der Bewegung in der Prosa, und auf welchen Gründen beruhet sie? Daß sie auch in der Prosa einer hohen Schönheit fähig sey, das wird, wie ich hoffe, von niemandem, der ein feines Gefühl mit einem reifen Geschmacke vereinigt, geleugnet werden. Hat es doch in Frankreich vor nicht gar langer Zeit große Schriftsteller gegeben, die die Prosa der Poesie vorzogen; und wie hätten sie das nur mit einigem Scheine gekonnt, wenn sie ihre Harmonie der Harmonie der Poesie nicht wenig-

stens an die Seite gesetzt hätten? Außer dem harmonischen Prosaisten aber so unharmonischen Dichter Houdart de la Mothe behaupteten dieses Paradox, dem poetischen Voltaire zu seinem großen Aergerniß ins Angesicht, zwey so große Schriftsteller, wie Büffon und du Clos. Sie machten eine eigene Sekte, und du Clos rief mit aller Heftigkeit des Sekteneifers bey einem schönen Verse aus: cela est beau comme de la prose, indeß der entrüstete Voltaire zudringlichen Besuchern den Zutritt in sein Kabinet mit den Worten verstattete: „entrés toujours, je ne fais, que de „la vile prose.“

Wenn es also unleugbar eine Harmonie auch in der Prosa giebt: woher entsteht sie?

Es muß zuvörderst eine Schönheit der Bewegung geben, die beyden, der Prosa und der Poesie, gemein ist, und zu welcher in der Poesie die schöne metrische Bewegung des Verses hinzukömmt. Diese schöne Harmonie wird eigentlich nur in dem mündlichen Vortrage gehört, und wenn wir ihn auch beym Lesen gewissermaßen zu sehen glauben,

so ist das nichts anders, als eine Täuschung, die daher entsteht, daß wir das Gelesene leise mitsprechen oder es wenigstens unvermerkt mit einer stummen Bewegung der Sprachorgane begleiten. Es ist indeß natürlich, daß die Harmonie der Rede bey einem angemessenen lauten Vortrage um vieles vernehmlicher seyn muß, als bey dem stillen Lesen, und schon dadurch ist es begreiflich, wie die berühmtesten Redner der Griechen und Römer in dieser Kunst der Harmonie größere Meister seyn mußten, als die größten unter den Neuern, so wie ihre Zuhörer, die mehr hörten als lasen, die unsrigen an feiner Empfindlichkeit für den Wohllaut und die Wohlbewegung übertrafen.

Das Erste, wodurch der mündliche Vortrag das Ohr beleidigt, ist die Monotonie, oder die fortdauernde Einförmigkeit des Tones, verbunden mit einer eben so unveränderten Einförmigkeit des Zeitmaaßes. In der Monotonie lebloser Gegenstände, z. B. des Klappens einer Mühle, oder des Pickens einer Taschenuhr, ist diese Einförmigkeit höchstens einschläfernd, in der Monotonie der Rede ist sie widrig. Diese Erscheinung führt uns auf die Ge-

setze, welche der mündliche Vortrag bey der Abwechselung des Tones und des Zeitmaaßes zu beobachten hat, und auf die Gründe, welche sie bestimmen müssen.

Man könnte nämlich denken, es sey zur Vermeidung der Monotonie genug, Ton und Zeitmaaß abzuwechseln; man dürfe Ton und Zeitmaaß nach Laune und Willkühr mischen, um einen angenehmen Wohllaut und eine schöne Bewegung in den mündlichen Vortrag zu bringen. Allein wir werden bald gewahr, daß uns auch ein falscher Ton und ein falsches Zeitmaaß beleidigt. Es ist also hier, wie überall, nicht die bloße Mannichfaltigkeit, die uns gefällt; sie muß auch durch Einheit geordnet werden, wenn sie uns angenehm seyn soll. Diese Einheit bringt nun in die Abwechselungen des Tons und des Zeitmaaßes das Gesetz, dem sie in ihren noch so verschiedenen Gängen gehorchen. Dieses Gesetz kann aber nichts anders gebieten, als daß beyde in ihrem Steigen und Sinken, in ihrer Beschleunigung und ihrem Aufhalten dem Sinne der Rede folgen. Hier wird uns auf einmahl offenbar, daß es nicht der Ton und die Bewegung der Rede an sich ist,

die uns gefallen, sondern ihr richtiges oder unrichtiges Verhältniß zu ihrem Sinne. Wir eifern daher nicht mit Unrecht gegen das monotonische Lesen und Hersagen der Kinder in den Dorfschulen; denn wir urtheilen mit Grunde, daß die armen Kleinen das nicht verstehen, was man sie lesen oder hersagen läßt.

Es ist also hier eigentlich der Verstand, der durch den Mangel an Wohllaut und schöner Bewegung beleidigt wird. Und so ist es auch in diesem Falle, wie in allen übrigen, der Verstand, der der Mannichfaltigkeit die Gesetze giebt, durch die sie zu der Einheit geordnet wird, die den Eindrücken Gefälligkeit, und den Gestalten Schönheit mittheilt.

Bey der Uebereinstimmung des mündlichen Vortrages mit dem Sinne der Rede wollen wir zuerst das Zeitmaaß betrachten; denn so werden wir von dem Leichtesten anfangen. Es ist, um eine Rede zu verstehen, nicht hinreichend, daß wir von jedem einzelnen Worte eine klare Vorstellung haben; wenn uns nicht auch ihr Zusammenhang durchgehends klar ist, kann uns eine Rede noch immer dunkel seyn. Dieser Zusammenhang ist nun zwischen einigen na-

he, zwischen andern, in größern und kleinern Graden, entfernter. Wie können alle diese Grade der Nähe und Ferne durch den mündlichen Vortrag am besten angedeutet werden? Wie besser, als durch die kleinern oder größern Zwischenräume in der Folge der Worte?

Dieses Gesetz führt ganz natürlich auf folgende Stufenleiter in den Zwischenzeiten, womit eine Rede vorgetragen wird: die größten werden zwischen ganzen Perioden Statt finden müssen, die nächsten von diesen herab zwischen den Hauptsätzen der zusammengesetzten Periode, dem Vordersatz und dem Nachsatz, die geringern zwischen den untergeordneten Sätzen; die Worte eines Satzes, die einander bestimmen, lassen gar keine Zwischenzeiten zu, und es kann daher gar kein Stillstand zwischen den Adjektiven und Substantiven, den Adverbien und den Zeitwörtern, den Präpositionen und ihren Nennwörtern, dem Subjekte und seinem Prädikate, Statt finden. In den beyden letztern Fällen scheint die angeführte Regel eine Ausnahme zu leiden; aber es scheint nur. Es ist nämlich allerdings wahr, daß, wenn ein Satz mehr als Ein Subjekt hat, alle diese

Subjekte nicht mit dem Prädikate können verbunden werden, eben so wenig, als wenn ein Substantiv mehr als Ein Adjektiv, und ein Zeitwort mehrere Adverbien hat, diese Adjektive mit ihren Substantiven, oder diese Adverbien mit ihren Zeitwörtern nicht ohne eine kurze Zwischenzeit können zusammen gelesen werden. Wir lesen ohne alles Anhalten: „Mancher reiche Mann ist nicht glücklich," und „Reichthum macht nicht glücklich;" aber wir trennen im Lesen die Adjektiven und die Subjekte, wenn es heißt: „Mancher reiche, vornehme, angesehe„ne und berühmte Mann ist nicht glücklich," und: „Reichthum, Rang, Ansehen und Ruhm können „den Menschen allein nicht glücklich machen." Allein man sieht bald, daß unter diesen Subjekten und Adjektiven mehrere Sätze versteckt sind, welche die Sprache, die eben so sehr nach verständlicher Kürze als nach Deutlichkeit strebt, in Einen zusammen zieht.

Die Schriftsprache bezeichnet diese verschiedenen kleinern oder größern Trennungen der Worte durch besondere Zeichen: die größte, welche ganze Perioden trennt, durch den Punkt (.); die nächste klei-

nere, welche die Hauptsätze eines zusammengesetzten Perioden unterscheidet, durch das Kolon oder zwey Punkte (:); die folgende, welche die Glieder der Hauptsätze sondert, durch das Semikolon oder das Komma mit einem Punkte darüber (;); und die einzelnen Sätze, welche die kleinsten von diesen größern Theilen des Perioden sind, durch das Komma (,). Dieser Theil der Rechtschreibung, der Vielen so willkührlich scheint, weil sie seine wahren Gründe nicht kennen, ist das, was man die Interpunktion nennt. Und die Bekanntschaft mit diesen Gründen, die wir nur in der Verständlichkeit des mündlichen Vortrages durch die Bezeichnung des Zusammenhanges vermittelst angemessener Zwischenzeiten finden können, erleichtert nicht wenig die Geschicklichkeit in der Manchen so schweren Interpunktion. Das ist schon kein unbedeutender Nutzen von der Kenntniß dieser Gründe der verschiedenen größern und kleinern Pausen bey dem Lesen. Ein anderer ist, daß sie uns in der Richtigkeit und Verständlichkeit des Lesens zu Statten kömmt. Doch diese Nutzen sind immer nur noch grammatisch. Sie führen aber zu einem äst-

hetischen; denn sie geben der Rede durch die Mannichfaltigkeit der Pausen eine Schönheit der Bewegung, die aus der Uebereinstimmung derselben mit dem innern Sinne und Geiste der Rede hervorgeht. —

Einhundert und achtundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Wohlbewegung;

b. durch Höhe und Tiefe.

— Die verständige Mannichfaltigkeit der Pausen, meine Julie! ist freylich nur das kleinste Element der schönen Bewegung der Rede; sie enthüllt das Geheimniß kaum zur Hälfte. Du erwartest also mit Recht noch weitere Aufschlüsse, um ihren ganzen Mechanismus kennen zu lernen.

Der wichtige Theil, den wir noch entdecken müssen, läßt sich nur in der Bewegung in die Höhe und Tiefe, oder in der verständigen Abwechselung des Tones finden. Ich sage: in der verständigen Abwechselung. Denn so beleidigend auch die Einförmigkeit des Tones ist, so befriedigt uns doch nicht jede Abwechselung desselben, sondern nur die, welche ihre verständigen Gründe hat. Diese Gründe liegen nun nicht allein in seiner Uebereinstimmung mit dem Sinne der Rede, son=

dern auch in der damit verbundenen Uebereinstimmung, wodurch die Redesätze ein schönes Verhältniß zu einander erhalten.

Die erste und allgemeinste Veränderung des Tones erstreckt sich über den ganzen Umfang der Periode. Sie soll zunächst den Anfang und das Ende der Periode bezeichnen. Ihr Anfang aber erregt eine Erwartung, die endlich ihr Schluß befriedigen soll. Wie kann diese Erwartung durch die Stimme besser angedeutet werden, als durch die Erhebung des Tones? Die schöne Bewegung der Rede erfodert also, daß der Ton bis um die Mitte der Periode steige, und von da an gegen den Schluß sich allmählig senke. Die Gültigkeit dieses Gesetzes läßt sich auch schon daraus abnehmen, daß eine Frage immer mit steigendem Tone muß vorgetragen werden. Denn eine Frage ist ein unvollendeter Satz, in welchem eine Bestimmung fehlt, und in der Antwort erwartet wird. So wie also die Antwort mit sinkendem Tone muß ausgesprochen werden, weil sie dem Satze, der in der Sprache unvollständig ist, seine Vollständigkeit, so wie dem Verstande seine Befriedigung giebt: so muß in der

Frage die Stimme auf der hohen Stufenleiter endigen, um die Erwartung der Antwort anzudeuten.

Dieses einleuchtende Gesetz macht schon eine gewisse Verhältnißmäßigkeit zwischen den Haupttheilen einer Periode nothwendig. Die Frage ist nur: in welchen Theil das größte Gewicht und der volltönendste Gehalt zu bringen ist, wenn die Strenge des richtenden Ohres am vollständigsten befriedigt werden soll? — Das Gesetz, daß das Interesse immer steigen muß, erfodert schlechterdings, daß der Schluß der gewichtvollste Theil der Periode seyn müsse, und das versteht sich von dem Aeußern wie von dem Innern. Die Periode muß zuvörderst mit dem wichtigsten Gedanken und dem größten Bilde schließen. Betrachte, meine Julie! folgende schöne Stelle in Engels Lobrede auf Friedrich den Zweyten.

> Es ist die nämliche Kraft, womit eine Lampe ihren engen Raum, und womit die Sonne die Welt erleuchtet.

Hier endigt der Redner mit dem größten Bilde, und das mußte er, wenn er die Seele durch das

Ohr füllen wollte. Kehre die Ordnung der Sätze um, sage: „womit die Sonne eine Welt und eine Lampe ihren Raum erleuchtet," und Du wirst beynahe etwas Komisches gesagt haben. Auf solchen Kleinigkeiten beruht die schwere Kunst zu schreiben. Der große Meister beachtet sie durch den Instinkt seines Genies; es ist aber vielleicht nicht immer überflüssig, seinen Leser darauf aufmerksam zu machen, wenn er die Schönheiten, die davon abhangen, nicht übersehen, und höchstens durch die Fehler, die aus ihrer Vernachlässigung entspringen, beleidigt werden soll.

Aus dieser interessanten Steigerung der Begriffe und Bilder entsteht bisweilen eine Schönheit, die uns nicht leicht entgeht, auch wenn wir uns ihre Gründe nicht deutlich machen können. Du wirst sie aber nun in folgender Stelle nicht verfehlen:

Diese Anständigkeit, diese Grazie, diese Schicklichkeit der Manieren zu dem Charakter ist insonderheit den Fürsten so wesentlich, daß, wenn sie vernachlässigt wird, ihre Tugenden einen ho-

hen Grad von ihrem Glanze verlieren, und ihre Fehler noch schlimmer werden. Noch mehr: durch die Vernachlässigung dieser Anständigkeit und Grazie, und durch den Mangel einer gehörigen Achtung des Aeußern, können sie selbst ihre Tugenden zu Schwachheiten, ihre Schwachheiten zu Fehlern, und ihre Fehler zu Gewohnheiten führen, die eines Fürsten und eines Menschen unwürdig sind.

Man fühlt den Werth einer Schönheit stärker, wenn man sie neben dem Fehler sieht, der ihr entgegengesetzt ist. Laß uns das auch bey dieser versuchen. — Es giebt einen Stil, den man den schleppenden nennt, und der bey allem Werthe der Hauptgedanken, die er vorträgt, noch immer in einem hohen Grade unerträglich seyn kann. Wir fühlen ein Mißbehagen, wenn wir etwas in dieser Manier lesen, ohne daß wir uns davon Rechenschaft geben können. Wir suchen nämlich die Quellen dieses Mißbehagens in dem Innern der Rede, und sie kann nur in ihrem Aeußern gefunden werden. Gedanken, Bilder, Farben, Alles, was zu dem Innern gehört, ist untadelhaft, und doch sind

mir nicht befriedigt; denn die Gedanken sind nicht in einer interessanten Folge gereihet.

Versuche es mit folgender Stelle eines geistvollen Schriftstellers:

Wenn die Dichter, indeß sie bloß zu vergnügen versprechen, unvermerkt rathen und belehren, so können sie, sowohl jetzt als ehemahls, für die besten Schriftsteller gehalten werden.

Verändere die Ordnung der Sätze in dieser Periode, mache den vorletzten zum letzten, und sage: „so können sie für die besten Schriftsteller gehalten werden, sowohl jetzt, als ehemals," so hast Du sie schleppend gemacht; denn Du hast sie mit einer unbedeutenden Schleppe geendigt. In diesem Beyspiele ist der Fehler, der aus der Umstellung der Sätze entsteht, auffallend; weniger vielleicht würde er es in folgendem seyn; aber dafür ist auch die Schönheit der ursprünglichen Stellung desto glänzender. Es ist eine der wohllautendsten Perioden des beredten Bossuet, so wie es eine der rührendsten und salbungsvollsten ist, worin

er mit pathetischer Würde von seinen letzten bischöflichen Arbeiten spricht:

Heureux, si averti par mes cheveux blancs du compte, que je dois rendre de mon administration, je reserve au troupeau, que je dois nourrir de la parole de la vie, les restes d'une voix qui tombe, et d'une ardeur qui s'eteint.

Ich habe alle diese Beyspiele nur angeführt, um Dir zu zeigen, wie sehr die Fülle der Rede von ihrem steigenden Interesse abhängt. Du könntest indeß sagen, daß hier das Interessante in dem Gehalte der Gedanken liege, die, unabhängig von den Worten, den Verstand befriedigen und auf den Geist wirken. Das ist freylich wahr; allein es ist doch auch unleugbar, daß die Länge des Endsatzes, indem er durch seine Länge der Periode ein angemessenes Gewicht mittheilt, selbst durch den tönenden Gang der bloßen Laute in dem mündlichen Vortrage das Ohr mit einer behaglichen Fülle befriedigt. Wie verlegen stockt ein guter Leser nicht, wenn eine Periode nach mehrern längern Sätzen mit

einem einsylbigen Hülfsworte abbricht? Wir sind über diesen Punkt vielleicht etwas zu nachsichtig; desto strenger waren die griechischen und römischen Redner. Und ohne Zweifel konnten sie es auch seyn, da ihnen ihre Sprache eine Menge langtönender Wörter darbot, mit denen sie den Schlüssen ihrer Perioden ein imposantes Vollgewicht geben konnten.

Doch auch diese Länge der Sätze hat ihr bestimmtes Maaß, und sie können der Harmonie eben so sehr durch ihre Länge als durch ihre Kürze schaden. Ein Satz nämlich wird nicht allein schon dadurch zu lang, daß er nicht ohne Schwierigkeit in Einem Athem kann ausgesprochen werden, sondern auch, und vorzüglich dadurch, daß er aus einer zu großer Menge tonloser Worte besteht. Das ist der Fall in folgender Stelle eines berühmten geistlichen Redners:

Ungeachtet ich die Gebote Gottes leicht nenne, so erkenne ich doch, daß der erste Eintritt in einen gottesfürchtigen Lebenswandel nicht leicht sey; ausgenommen bey solchen Personen, „welche das Glück gehabt haben, durch die leich-

„ten und unmerklichen Stufen einer frommen
„und tugendhaften Erziehung frühzeitig zur Re-
„ligion gebildet zu werden."

Diese Art von Schleppen thun noch darum eine so üble Wirkung, daß sie den Gang der Rede aufhalten, und ihre Bewegungen schwerfällig machen. —

Einhundert und neunundfunfzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Wohlbewegung;

b. durch Höhe und Tiefe.

Ton. Accent.

— Wir haben die Quellen der Bewegung, wodurch wir die Rede verschönern können, noch lange nicht erschöpft; denn wir haben bisher nur noch diejenigen kennen gelernt, die das Ohr, und durch das Ohr den Verstand in ihrem ganzen Gange ansprechen. Es giebt aber noch eine ausgesuchtere, feinere Harmonie, die sich in den einzelnen Lauten, ihrer Länge und Kürze, ihrer Höhe und Tiefe, hören läßt. Sie entspringt wieder aus der anziehenden Mannichfaltigkeit des Tones, deren Verschiedenheit der Verstand bemerkt und in eine leicht bemerkliche Einheit zusammenfaßt.

Das, was hier den Ton zu heben nöthigt, kann nichts anders seyn, als die Wichtigkeit des Begriffs,

die durch den Laut der Stimme soll bemerklich gemacht werden. Die Wörter und Sylben, die solche wichtige Begriffe ausdrucken, werden dadurch selbst wichtig, und sie müssen daher durch die Erhebung des Tones ausgezeichnet werden, wodurch ein Nachdruck auf sie gelegt wird.

Dieser Nachdruck wird durch die größere Länge oder die Quantität, verbunden mit dem höhern Tone oder dem Accente, fühlbar. Ich glaubte sonst, daß in den germanischen Mundarten die Quantität bloß durch den Accent bestimmt würde; jetzt bin ich überzeugt, daß der höhere Ton die größere Länge nur begleite, und da, wo es nöthig ist, den Nachdruck durch den Accent noch verstärke. Es giebt nämlich in einem oder mehrern Sätzen oft Begriffe von verschiedenen Graden von Wichtigkeit, die daher durch verschiedene kleinere oder größere Längen müssen bezeichnet werden. Diese größere Länge wird nun, um den Nachdruck zu verstärken, in den meisten neuern Sprachen durch den höhern Ton noch mehr gehoben. In diesen Sprachen gehen also Länge, Quantität und Ton immer mit gleichen Schritten neben einander; denn

sie folgen einerley Gesetzen. In der griechischen und lateinischen hat Quantität und Höhe eine jede ihr eigenes Gesetz und geht ihren eigenen Weg. Diese Vereinigung der Quantität und des Tones in den neuern Sprachen und ihre Sonderung in den alten hat ohne Zweifel ihren Grund in ihrer verschiedenen Bildung. Die erste griechische Poesie, nach der sich die römische gebildet hat, war immer mit Tanz verbunden, und die hörbare Länge folgte genau der sichtbaren Dauer des Tanzschritts. Die Tanzschritte konnten sich aber durch nichts als durch Länge und Kürze unterscheiden, und diesen mußte die Länge und Kürze der Laute folgen. Die Töne der Musik aber, die beyde begleiteten, sind noch außerdem durch ihre Höhe und Tiefe unterschieden, und diese mußte durch die Wichtigkeit der Wörter und Sylben bestimmt werden. Diese Verschiedenheit der Bestimmungsgründe erzeugte für beyde besondere Gesetze, und mußte natürlich eine Sonderung derselben hervorbringen. Das war aber in der Poesie der neuern europäischen Völker Alles anders. Sie sangen, aber tanzten nicht bey dem Absingen ihrer Gedichte, und so konnte sich Quantität und

Ton in einander verschmelzen; so konnte sich die Quantität durch den Ton fühlbar machen.

Man kann fragen, welche Ausbildung der Sprache die bessere war? Der Musik und der Lebendigkeit des mündlichen Vortrages war ohne Streit die griechische günstiger, und jede andere muß ihr in diesem Theile der Schönheit der Bewegung nachstehen. Die neueren Sprachen konnten den Ton nur immer der Quantität folgen lassen, und man bediente sich jenes, um diese zu verstärken und sie durch alle Grade des Nachdrucks merklich zu machen. Der andächtigste Verehrer des gelehrten Alterthums wird nicht verkennen, daß auch dieses ein Vortheil sey, obgleich ein Vortheil, der vorzüglich auf der Verdeutlichung des Sinnes beruht, und dessen Werth mit dem Werthe der höhern Musik der Sprache nicht meßbar scheint.

Für uns kann auch diese genaue Ausmessung von keinem Nutzen seyn. Wir haben nur an die Harmonie unserer Sprache zu denken, die nun einmahl kein günstiges Instrument für die vollkommenste Musik der Rede ist. Auch sind wir mit einem geringern Grad ihrer Schönheit zufrieden,

nachdem wir den Schlüssel zu dieser Musik, so wie die zarte Empfindlichkeit des Ohres, verlohren haben, ohne die sie nicht gefühlt werden kann.

Es bleibt uns also nichts übrig, als den Ton an und für sich zu betrachten, der in unsern germanischen Sprachen der Quantität zum beständigen Begleiter dient. Der steigende Ton soll in der Rede das nachdrückliche Wort, und in dem Worte die nachdrückliche Sylbe hervorheben. Dieses nachdrückliche Wort ist dasjenige, welches durch seine Wichtigkeit für den Sinn die Aufmerksamkeit des Hörers vorzüglich erregen und fesseln soll: und das geschieht allerdings am füglichsten und kräftigsten durch die Erhebung der Stimme. Ein solches Wort wird aber dadurch für den Sinn wichtig, wenn es einen Begriff bezeichnet, den man von einem andern recht merklich unterscheiden will, der bisweilen ausdrücklich angegeben, oft aber auch nur verstanden wird. Wenn es in Racine's Athalia heißt:

Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

so ist augenscheinlich, daß das Wort Dieu durch

den Accent muß gehoben werden; denn das, was es bezeichnet, soll von jedem andern Dinge, vor welchem sich die Menschen zu fürchten pflegen, so stark als möglich, unterschieden werden. Hier ist das, wovon das nachdrückliche Wort unterschieden werden soll, nur dunkel angegeben: et n'ai point d'autre crainte. Größer ist die Wirkung der Accents, und größer die Schönheit, die aus dieser Wirkung hervorgeht, wenn beyde verschiedene Begriffe ausdrücklich angegeben sind, wie in folgenden sinnvollen und harmonischen Versen in Göthens Torquato Tasso:

Es bildet ein Talent sich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt.

Hier ist bloße Verschiedenheit der Hauptbegriffe, und sie muß schon durch eine merkliche Höhe des Tones gehoben werden. Noch beträchtlicher muß diese Höhe seyn: sie muß das werden, was man eine Ueberhöhe nennen könnte, wenn die Begriffe nicht bloß verschieden, wenn sie einander gerade entgegengesetzt sind, wie in folgender Stelle:

— — Viel sind
Der Zaubereyen der Kunst, und wenig der
Tage des Lenzes.

Klopstock.

Ein guter Leser wird hier gewiß nicht ermangeln, dem Viel und Wenig durch die größte Erhebung der Stimme den gehörigen Nachdruck zu geben.

Aus dieser Mannichfaltigkeit des Verschiedenen und Entgegengesetzten, durch Einheit und Uebereinstimmung zusammengefügt, wächst eine neue Blume schöner Harmonie hervor. Schön zuvörderst in der Aehnlichkeit der Stellung der Wörter, noch schöner in der Einheit des Begriffs, der das verschiedene vermittelt und das Entgegengesetzte des Untergeordneten in dem Höhern zum Einklange bringt. Ich hebe Dir jezt nur Ein Beyspiel aus, worin mir diese glückliche Harmonie ein feineres Gefühl recht vorzüglich angenehm anzusprechen scheint, und überlasse es Deinem Scharfsinne, Dir aus unsern besten Dichtern eine vollständigere Sammlung zu verschaffen.

Zu glücklich! wenn ich dann das Loos er-
hielt',
Ich Unbestechlicher, mit milden Händen
Die theuren Urnen und Tripoden auszu-
spenden
Den edlen Barden, die gespielt,

Die Flöte süß gespielt, die Laute süß,
Und kühn die Mäonidische Drommete:
Die Laute, wie der Greis von Teos,
und die Flöte,
Die der Sikuler Hirte blies.

Ramler.

Welche Abwechslung der Accente von dem tief-
sten bis zum höchsten! Welche reizende Bewegung in den Sätzen, welche schöne Symmetrie in den Abschnitten durch die übereinstimmende Stellung der betonten Worte — die Flöte, die Laute, die Drommete, süß, kühn, die Laute des tei-
schen Greises und die Flöte des sicilischen Hirten. Welche schöne Mannichfaltigkeit in den

Bildern, erst der Sänger, dann der tönenden Instrumente, vereinigt durch die Süßigkeit der Wirkung der lieblichen, entgegengesetzt der Kühnheit der erschütternden, und Alles zusammengefaßt in die Einheit des gemeinschaftlichen Bardenspiels. —

Einhundert und sechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Wortton.

— Der Ton, wovon ich Dir zuletzt schrieb, meine Julie! ist der, welchen man den Redeton nennen kann, um ihn von dem Worttone zu unterscheiden. Jener wird, wie Du gesehen hast, durch den Zusammenhang der Rede bestimmt; dieser hebt eine Sylbe des Wortes und kömmt ihr in dem Worte selbst zu, so fern es außer aller Verbindung mit andern Worten zu einer Rede betrachtet wird. Das, was hier zuerst in die Augen fällt, ist, daß nur Wörter, die aus mehr als Einer Sylbe bestehen, einen Wortton haben können. Dieses Gesetz beruhet auf der Bemerkung, die ein jeder leicht machen kann, der die Probe damit anstellen will — auf der Bemerkung nämlich, daß wir Höhe und Tiefe, Länge und Kürze nicht anders als durch Vergleichung wahrnehmen können. Wollen wir al-

so die Höhe bemerkbar machen, womit wir eine Sylbe aussprechen, so kann es nur neben einer Tiefe geschehen, von der sich eine andere Sylbe des Wortes zu der höhern erhebt, oder zu der die höhere herabfällt. Nicht anders können wir einer Sylbe eine Länge geben, als wenn sie zu einer kurzen gesellt ist.

Eine natürliche Folge aus diesem Gesetze ist, daß alle einsylbigen Wörter nur einen Redeton haben können. Dieser ist bey einigen immer der höhere, oder der eigentliche Accent. Andere können, nach ihrer verschiedenen Verbindung in der Rede, bald den einen, bald den andern haben, und sie verhalten sich daher gegen Quantität und Ton gleichgültig. Diese letztern müssen also solche Wörter seyn, die keine nachdrücklichen Begriffe bezeichnen, und das sind die, welche für den Sinn der Rede eine geringere Wichtigkeit haben. Dahin gehören die Hülfszeitwörter: ist, hat, kann, die Konjunktionen, die Präpositionen, die Artikel, und gewisse Ausfüllungspartikeln, die, unbeschadet der Vollständigkeit des Sinnes, wegbleiben können. Das wird durch folgende Beyspiele klar werden:

◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
Der da ist, der da war, der da seyn
wird.

Klopstock.

Hier hat die Partikel da keine Länge und Höhe, denn sie ist bloß ausfüllend. Aber sie hat Beydes, wenn es heißt:

— Sie sie nun sehn und hören was da ist.

Ebend.

denn in dieser Stelle steht es nicht bloß zur Ausfüllung, sondern als ein bedeutendes Umstandswort.

Aus eben dem Grunde, warum diese unwichtigern Wörter weder Ton noch Länge haben, müssen die wichtigern durch Beydes ausgezeichnet werden, und das sind die Nennwörter, sowohl die Adjektive als die Substantive. So ist es in der bekannten Stelle der Messiade:

Still wie der friedsame Mond unter dunkeln Mitternachtswolken
Einsam wandelt. —

Wie aber, wenn ein Wort aus mehr als Einer Sylbe besteht, welche von ihnen die Länge und

den Ton bekommen? Nach den Gesetzen der allgemeinen Sprachlehre, die Stammsylbe; denn diese ist die wichtigere; die Vorsylben, wie: er, be, ge, in bekommen, erhalten, geschehen; die Biegungs- und Ableitungssylben sind unwichtiger. In unserer Sprache, die eine Ursprache ist, wirst Du dieses Gesetz ziemlich allgemein beobachtet finden; denn in ihr liegen die Wurzeln, woraus ihr Wörterschatz erwachsen ist, noch größtentheils im Klaren. Da, wo sie dagegen zu fehlen scheinen, da ist gewöhnlich der erste Stamm so unkenntlich geworden, daß er nur von dem gelehrten Sprachforscher entdeckt werden kann.

Diesen Ton hat die Stammsylbe der Regel nach als Wortton und als Redeton, d. i. für sich allein und im Zusammenhange der Rede. Es kann aber Fälle geben, wo der letztere von dem erstern abweicht. Eine Sylbe, die in dem Worte außer dem Zusammenhange unwichtig ist, kann in dem Zusammenhange wichtig werden: sie kann also, ohne den Wortton zu haben, den Redeton erhalten. So sind die Ableitungssylben, die das weibliche Geschlecht bezeichnen, an sich kurz und

tonlos. Wenn aber das Weibliche dem Männlichen entgegengesetzt wird, so wird es nöthig, daß die Geschlechtssylbe durch Länge und Ton kräftig genug hervorgehoben werde, um ihre Wichtigkeit fühlbar zu machen. Diese Entgegensetzung wird bisweilen ausdrücklich bezeichnet; sie kann aber auch bloß stillschweigend angedeutet werden:

Der Löwe wiegt in seinen Klauen
Das kleine Lamm;
Aus einer Hürde gehn die Kühe, die Löwinnen
Und ihre Jungen spielen drinnen.

Kämler.

Hier sind der Löwe und die Löwinnen einander ausdrücklich entgegengesetzt. Das Männliche ist genannt; es kann indeß auch nicht genannt, aber doch deutlich genug angedeutet werden, um auf der weiblichen Geschlechtssylbe den Ton nöthig zu machen. Der Dichter hat daher ganz recht gesungen:

Und trunkne Jubel jauchze, daß von allen
Feindinnen nur Theresia
Noch trotzen darf. —

Ebenders.

Wo keine Entgegensetzung der Geschlechter Statt findet, da ist Länge und Ton der weiblichen Sylbe ein Fehler, den das Bedürfniß des Reimes nicht rechtfertigen, kaum entschuldigen kann. So scheint es mir in folgender Stelle:

Holde Phillis! die Göttinnen,
Traue mir die Wahrheit zu,
Waren Anfangs Schäferinnen
Oder Mädchen, so wie Du.

Hagedorn.

Hier kann an keine Götter gedacht werden, denen der Dichter die Göttinnen hätte entgegensetzen wollen: was kann ihn also bestimmt haben, die unbedeutende Geschlechtssylbe durch Länge und Ton herauszuheben? —

Einhundert und einundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Poetischer Rhythmus. Sylbenmaaß.

— Ich wundere mich nicht, meine Julie! daß so Wenige, wie Du sagst, für die Harmonie der Prosa empfindlich sind. Die Bewegung des Verses hat freylich einen ganz andern Reiz; denn er enthält noch außer allen Schönheiten, welche die Harmonie in die Rede bringt, die Schönheiten, welche aus dem Sylbenmaaße entspringen. Diese sind allerdings fühlbarer, und, wenn ich so sagen darf, popularer. Der Grund dieses allgemein anerkannten Vorzuges liegt in der Natur beyder Harmonieen.

Zuvörderst ist die Harmonie der Prosa nur eine einfache, die Harmonie der Poesie ist zusammengesetzt; denn, außer den allgemeinen Gesetzen des Wohlklangs und der schönen Bewegung, gehorcht sie noch ihren eigenthümlichen. Der Dichter würde sich daher seine Kunst zu leicht machen, aber auch

einen der schönsten Theile ihrer Wirkung verfehlen, der Alles gethan zu haben glaubte, sobald er mit dem Sylbenmaaße in Richtigkeit ist. Das ist so wahr, daß die schöne Bewegung, die die Poesie mit der Prosa gemein hat, oft die Mängel des Verses ersetzen kann, und daß die gewissenhafteste Richtigkeit des Zeitmaaßes nie den Mangel an Harmonie der Perioden zu vergüten vermag. Das jambische Sylbenmaaß ist, in Vergleichung mit dem griechischen Hexameter, gewiß das undankbarste, und Milton würde es in einem langen Heldengedicht kaum erträglich gemacht haben, wenn er es nicht durch den schönen Gang und die Mannichfaltigkeit der Form seiner Perioden gehoben hätte. Es ist vielleicht nichts anders, als diese Einförmigkeit des Einschnittes in den Alexandrinischen Jamben, welche, da sie keine Mannichfaltigkeit der Bewegung und der Form der Perioden zuläßt, in langen Gedichten diesen Vers lästig macht.

Das ist aber, so viel es auch ist, bey weitem noch nicht Alles; eine Hauptursach von der Allgemeinheit des Wohlgefallens an der schönen Bewegung des Verses liegt in der Quelle seiner reizen-

den Harmonie. Die Bewegung der Prosa erhält nämlich ihre Schönheit vorzüglich durch die Uebereinstimmung des Tones mit dem Sinne der Rede. Sie spricht nur den Verstand an; es ist der Verstand, den sie durch das Ohr befriedigt; die Bewegung des Verses erhält ihren Zauber dadurch, daß sie der Empfindung des Dichters entströmt. Der Verstand aber muß schon leiser hören, wenn er vernehmen will; die Empfindung wird, auch ohne darin zu denken, von dem lebendigen Ausdrucke in dem Gange des Verses mit fortgerissen. Wenn also die Harmonie des Verses eine größere und schönere ist, wenn sie das leichter zu weckende Gefühl anspricht, und mit ihrer doppelten Kraft auf die Empfindung wirkt: ist es ein Wunder, daß sie allgemeiner gefällt, als die Harmonie der prosaischen Rede?

Die Empfindungen haben, nach ihren verschiedenen Arten, eine jede ihre eigene Natursprache, in der sie nicht bloß in einzelnen Lauten des Affekts hervorbrechen; sie hemmen und beschleunigen auch die Bewegung der Rede, und verrathen sich in dem ganzen Gange derselben. Die Ausrufungen,

womit sich die Freude, die Seufzer, womit sich der Schmerz durch ihr O! und Ach! und andere Interjektionen Luft machen, sind nur ein geringer Theil ihres Naturausdrucks. So wie sie nicht bloß durch Hüpfen und Fallen sichtbar werden, so wie sie sich in dem ganzen Rhythmus ihres Tanzes abdrucken: so werden sie auch in der Bewegung der ganzen Rede hörbar.

Ursprünglich ist dieser Ausdruck der Empfindung in dem rohen Schreyen und Springen des Wilden von dem schönen Rhythmus des ungebildeten Gesanges und Tanzes unendlich weit entfernt, und wir können uns noch bey weitem nicht schmeicheln, das Entstehen des schönen Rhythmus des Verses erklärt zu haben, so lange wir nicht über diese regellosen Ausbrüche einer rohen Natur hinaus gekommen sind.

Wie ist also das schöne Maaß, das die leidenschaftliche Bewegung des Gesanges und der Poesie verschönert, entstanden? Wie ist die rohe regellose Natur wohlgeordnete und gesetzmäßige Kunst geworden? Ich muß hier die Bemerkung von neuem wiederholen, der wir schon so oft begegnet sind, daß

der erste Ursprung der Dinge im Verborgenen liegt; wir sehen sie geworden, aber wir sahen sie nicht werden. Die Erfahrung kann uns also über ihr Entstehen nicht belehren; die Spekulazion kann es uns nur vermuthen lassen, und von diesen Vermuthungen der Vernunft bis zu der Bestätigung der Erfahrung liegt eine Kluft, über die wir nicht hinwegschreiten können. Alles, was sich thun läßt, ist, den Spuren der Geschichte nachzugehen, bis sie sich in der Nacht der Vorzeit verlieren, den Gang der menschlichen Natur zu erforschen und ihre ersten Schritte bey denen Völkern nachzuspüren, die noch jetzt in dem rohen Zustande leben, den die gebildete Menschheit seit Jahrtausenden verlassen hat.

Was hat das sich selbst überlassene Naturkind bewegen können, in seinen rohen Gesang Maaß und Gesetz zu bringen? ihn dem Zwange des Sylbenmaaßes zu unterwerfen, und sich selbst die Fesseln eines beschränkenden Rhythmus anzulegen? Fühlte er sich nicht freyer, wenn er sich dem regellosen Anstoße seines leidenschaftlichen Gefühls überließ? Das scheint allerdings auf den ersten Anblick das Interesse seiner Empfindung gewesen zu seyn. Al-

lein dieses Interesse selbst mußte ihn allmählich zu einem entgegengesetzten Ziele führen; es mußte ihm einen Zwang willkommen machen, mit dem er allein den Ungestüm seiner Leidenschaft so weit mäßigen und ihn bis zu dem Tone herabstimmen konnte, in welchem er sich ihr länger überlassen durfte, ohne von ihr überwältigt und erschöpft zu werden.

Daß der Schmerz in unserm Innern um desto unerträglicher wüthe, je tiefer er darin verschlossen ist, das wird man leicht zugeben; er ist eine unangenehme, niederschlagende Empfindung. Um einen Theil seines Gewichtes los zu werden, greift der Instinkt des Geängsteten zu allen Mitteln, mit denen sich die Natur zu helfen sucht, und selbst zu solchen, die uns, denen die gebildete Geselligkeit die Selbstbeherrschung zur Gewohnheit gemacht hat, unbegreiflich, ja selbst ungereimt scheinen müssen. Der gegen seine Leidenschaften unverwahrte Natursohn macht sich durch Zerfleischung der Brust, durch Zerreißen des Gesichts, durch Ausraufen des Haares Luft, um nicht unter dem innern Toben des Schmerzes zu erliegen. Es war ein seichter Spott eines griechischen Schöngeistes, der gern

ein Philosoph scheinen wollte,*) „daß es eine „Thorheit sey, sich in der Betrübniß die Haare „auszuraufen, als wenn sie durch die Glätte des „Kopfes erleichtert würde." Durch diese Glätte nicht; aber durch den Schmerz, der vor ihr hergeht. Der Instinkt sucht durch einen äußern Schmerz die Gewalt des Innern zu brechen, und durch eine heilsame Diversion die Empfindung nach außen zu lenken.

Durch eben diesen Instinkt sucht sich jede heftige Leidenschaft durch Laut und Bewegung Erleichterung. Wenn sich die Natur auch dieses Zweckes nicht bewußt ist, wenn sie vielmehr ganz mechanisch und unwillkührlich zu handeln scheint, so fühlt sie doch bald die Wohlthätigkeit ihres Verfahrens, und beharrt darin, oder kehrt so lange dahin zurück, bis der Sturm sich einem erquickenden Vorgefühle von Ruhe zu nähern beginnt.

Das ist nicht bloß das Verfahren der Natur im Schmerze, es ist es auch in der Freude. Auch diese hat ihr Uebermaaß, dessen sich die berauschte

*) Bion.

Seele entladen muß, wenn sie sich nicht durch den Taumel der Leidenschaft erschöpft fühlen soll. Der erste Schritt zu dieser Erleichterung ist, daß sie sich dem Ausdrucke ihrer Empfindung überläßt. Dadurch leitet sie zuvörderst den gewaltigen Strom der Empfindung nach außen; und damit ist schon viel gewonnen. Um aber sich diesen Ausdruck zu erleichtern, und seine Verlängerung ertragen zu können, fühlt sie bald das Bedürfniß, ihm in Laut und Bewegung Maaß und Regel zu geben. Wenn so der Ausdruck durch Ordnung und Regelmäßigkeit herabgestimmt ist, so wird sich diese Mäßigung auch bald in dem Innern fühlen lassen. Denn wenn nach dem bekannten Gesetze der Harmonie die innere Empfindung die Bewegung des Aeußern stimmt, so muß auch das Aeußere wieder zurückwirken; und wenn der Aufruhr der Seele die Kräfte des Körpers in stürmische Bewegung gesetzt hat, so muß sie auch durch die wiederkehrende Ruhe desselben unvermerkt zur Stille zurückgeführt werden.

So groß ist die Gewalt des Rhythmus in Laut und Bewegung, in Tanz und Gesange; diese Ge=

walt, zu erregen und zu besänftigen, die der Dichter in Alexanders Feste so glücklich in Handlung gebracht hat. Sollte es nicht diese wohlthätige Gewalt seyn, welche die Entwilderung des rohen Thraciers durch die Orphische Leyer gewirkt hat? Denn was ist die Wildheit des rohen Natursohnes anders, als seine ungestüme Leidenschaftlichkeit? Diese findet in seiner schlafenden Vernunft noch kein Gegengewicht, kein Bewußtseyn erleichtert seiner Empfindung die Selbstbeherrschung: wodurch sollte also diese Selbstbeherrschung anders können herbeygeführt werden, als durch eine menschlichere, der Vernunft näher verwandte Empfindung. Hat doch der Rhythmus diese Wirkung noch bey Menschen gehabt, die schon die Stimme der erwachten Vernunft gehört hatten, und hat er sie doch noch jetzt.

Ich muß in die Geheimnisse der Kraft des Rhythmus noch etwas tiefer einzudringen suchen, selbst auf die Gefahr, unrecht verstanden zu werden. Diese Gefahr besteht darin, daß man so leicht glaubt, derjenige, welcher das unsichtbare Triebwerk der Seele zu enthüllen sucht, lege der

Seele auch schon das Bewußtseyn der Kräfte bey, die unbemerkt auf die instinktartigen Thätigkeiten der noch unerhellten Seele wirken. Ich muß mich also gleich im Voraus gegen diese Mißdeutung verwahren, ehe ich in meiner Entwickelung der Entstehung des Rhythmus weiter gehe. Ich gestehe also nicht bloß, sondern ich bekenne auch ausdrücklich, daß sich die Seele der Gründe, von denen sie sich, in dem Uebergange von der Natur zu der Kunst, bestimmen läßt, keinesweges bewußt ist; ich behaupte aber, daß diese Gründe demungeachtet sehr kräftig, oder vielmehr gerade um desto kräftiger auf ihr Verfahren wirke, je weniger sie sich ihrer bewußt ist. Wir erfahren alle Tage, daß die Gewohnheit stärker ist, als die Ueberlegung, und das auch darum, weil sie im Dunkeln wirkt, und ihre Wirkung längst vollendet hat, ehe ihr die Ueberlegung entgegenwirken kann.*) —

*) S. Th. 1. Br. 39. S. 237.

Einhundert und zweyundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Poetischer Rhythmus. Sylbenmaaß.

Fortsetzung.

— Nach der Vorrede in meinem letzten Briefe kann ich es nun wagen, noch einige tiefere Blicke auf die geheimern Triebfedern zu werfen, deren Eindruck den rohen Natursohn nach und nach in die Regelmäßigkeit des Rhythmus im Gesange und Tanze brachte.

Sobald sich zuvörderst Mehrere zu einem gesellschaftlichen Tanze und Gesange vereinigten, so machte es schon das Bedürfniß ihrer Uebereinstimmung nothwendig, daß der Ausdruck der Empfindung durch Laut und Bewegung einer gewissen Regel unterworfen werden mußte. Mit dieser Regel war auch schon der Rhythmus da. Sie bestimmte das Maaß und die gleichförmige Wiederkehr ähnli-

cher und gleicher Zeiten, und darin besteht die Natur des Rhythmus.

Dieser Nothwendigkeit kam ein zwar verborgenes, aber überall wirkendes Gefühl zu Hülfe, die den Menschen willig machte, sich ihrem Zwange zu unterwerfen. Wir fühlen nämlich, wenn auch nur dunkel, daß wir unsere Empfindungen zu einem mildern Tone herabstimmen müssen, wenn wir wollen, daß sie Andere, in deren Gegenwart wir sie ausbrechen lassen, durch ihre Mitempfindung sollen billigen können. Selbst der Ausbruch des gerechtesten Schmerzes darf nicht ungebehrdig seyn, wenn ihn der Zuschauer mit uns theilen soll; und da ihn dieser nie in gleichem Grade mit dem Leidenden empfinden wird, so muß sein Ausdruck bis zum Einklange des Gefühls des Zuschauers herabgestimmt werden. Das ist eine Hauptursach des Tones der Mäßigung und der Anständigkeit, worin die Leidenschaft in unserer gebildeten Gesellschaft erscheint. Und wie viel trägt dieser Ton nicht zur Verschönerung der Sympathie und des geselligen Lebens bey!

Ich glaube nicht, daß dieses Gefühl in noch

so schwachen Funken lange in dem Menschen verborgen seyn könne, ohne sich allmählig durch sein Wesen zu verbreiten, und unmerklich seine rauhe und harte Oberfläche zu erweichen. So siegt endlich die Geselligkeit über den rohen Ungestüm der Leidenschaft, um Harmonie und Gleichgewicht in das Innere und Aeußere des Menschen zu bringen. Das ist eine unsichtbare wohlthätige Kraft öffentlicher Versammlungen, froher Feste und wohlgeordneter Feyerlichkeiten; und darum sollte man diese insonderheit zur Bildung derer benutzen, die wegen ihrer Lage und ihres Standes so mancher anderer höherer Bildungsmittel entbehren müssen.

Sobald also der Naturmensch sich dem Ausdrucke seiner Empfindungen vor den Augen einer versammelten Menge überläßt, so wird ihn sein Gefühl allmählig lehren, Laut und Bewegung einem gewissen Maaße zu nähern; und das wird er nicht besser können, als wenn er sie einer gefälligen Ordnung und Regel anzumessen sucht. Er wird sich also immer mehr einem Rhythmus fügen, nach dessen Gesetzen er sich der Empfindung, die ihn beherrscht, leichter und länger überlassen kann.

Hier stoßen wir auf einen vielleicht nicht genug erkannten Nutzen der schönen Künste: sie **reinigen** die Leidenschaften. Das heißt nichts anders, als sie **vervollkommnen** die Empfindungen des Menschen. Ihre Vollkommenheit besteht aber in dem rechten Mittelmaaße zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig, dem Zustark und dem Zuschwach. Zu diesem schönen Maaße gewöhnen die Künste den Menschen durch das Gefühl von Ordnung, Regel, Gleichgewicht und Harmonie, das er nicht allein an reizenden Gestalten, sondern auch an dem Vergnügen, das ihm der Rhythmus der Rede, des Gesanges und des Tanzes gewährt, unvermerkt üben und ausbilden lernt.

So führten die Künste der Musen den Menschen auch in dem Rhythmus des Tanzes und des Gesanges durch geistiges Vergnügen zur Civilisazion. Und wie hätte er anders dazu gelangen können, da sein Verstand noch nicht ausgebildet genug war, das Gute nach deutlichen Begriffen zu beurtheilen, und wie konnte es sich dem Willen ohne alle Reize des noch ungeahndeten Vergnügens empfehlen?

In den schönen Künsten bot der Wohllaut und

die Harmonie dem sinnlichen Menschen Genuß des Vergnügens dar, und das thaten auch der Gesang und der Tanz in ihrem schönen Rhythmus. Denn dieser erleichterte ihnen die Bewegung, worin sich der Ausdruck der Empfindung ergoß, durch Maaß. Er verschaffte also dem Menschen, der immer dem Winke des Vergnügens folgt, das Vergnügen, dessen er fähig war, in dem Gefühle seiner leichten Thätigkeit; denn jede Thätigkeit, die uns leicht wird, ist uns angenehm. *)

Wolltest Du mir, meine Julie! in dieser Entwickelung nur noch Einen Schritt weiter folgen, so könnte ich Dich bis an die erste Quelle dieser geheimnißvollen Erleichterung führen, die uns das Gefühl des Rhythmus gewährt. Ich habe Dir schon einmahl geschrieben, daß wir uns dem Reize dieses Gefühles selbst in den gemeinsten Arbeiten hingeben, bey dem Gehen, bey dem Rudern, der Schmidt mit den Schlägen seines Hammers, der Landmann mit dem Flegel in seiner Scheure. **) Alle diese

*) S. Th. 1. Br. 17. S. 98.

**) S. Th. 3. Br. 133. S. 74

Bewegungen fühlt ein jeder leichter, wenn er durch die Wiederkehr von einerley Rhythmus Einförmigkeit darin gebracht hat. Der Grund dieser Erscheinung ist in der Natur der Seele selbst. Was uns leicht werden soll, muß uns nicht stark beschäftigen, es muß uns das Bewußtseyn d. Anwendung unserer Kräfte ersparen. Und das thut die Regelmäßigkeit des Rhythmus, ohne die Thätigkeit selbst zu lähmen. Durch die immer wiederkommenden übereinstimmenden Zeitabschnitte verschwindet die Empfindung der Eindrücke von dem, was wir thun, und auf eben diese Weise sehen wir ohne Aufmerksamkeit und Nachdenken, was folgt. Man hat durch die Erfahrung gefunden, daß der Marsch eines ganzen Regiments gleich ohne alle weitere Beyhülfe mit den ersten Schritten regelmäßig wird, sobald der Soldat in dem Gefühle des Rhythmus ist, und daß ihn der Trommelschlag oder andere künstliche Mittel mehr irre machen als im Schritte erhalten. Und das ist sehr begreiflich: diese Mittel erfodern Aufmerksamkeit, und diese kann nachlassen; das Gefühl macht ihm seine Bewegung gewissermaßen mechanisch, und eben darum sicherer;

denn es wirkt ohne Bewußtseyn und Aufmerksamkeit fort.

Diese Leichtigkeit, welche das Gefühl des Rhythmus der Bewegung giebt, geht weiter als man denken sollte. Ich habe in dem Bade zu L*.* eine junge Dame gesehen, die auf einem Balle, an welchem die ganze junge schöne Welt aus der umliegenden Gegend Theil nahm, den ganzen Abend keinen Tanz ausgelassen hatte. Der Zufall hatte mich neben einen unbekannten Badegast gesetzt, der die Dame ganz besonders zu beobachten schien. Auf einmahl redete er mich mit den Worten an: „Glauben Sie wohl, daß die Dame, die so leicht „von da her hüpft, bereits die Strecke von andert„halb Meilen getanzt hat; ich habe ihre Schritte „gezählt. Nun diese nämliche Dame habe ich heu„te früh zu einem Spatziergange von einer Viertel„stunde eingeladen, und sie hat sich mit der Unmög„lichkeit entschuldigt, bey ihrer Schwächlichkeit einen „so weiten Weg zu machen." Die boshafte Mühe, die sich der Spötter gegeben, ihr jeden Schritt nachzurechnen, sollte ihm durch das Vergnügen belohnt werden, sie einer kleinen Ziererey zeihen zu

können. Ich urtheile glimpflicher von ihr, denn ich glaube, daß sie das nicht auf einem prosaischen Spaziergange würde gekonnt haben, wozu der Zauber der Musik und des rhythmischen Tanzes ihre Schritte beflügelte.

Die Erleichterung der Thätigkeit ist also der erste Keim des Reizes, mit dem der Rhythmus die Seele anspricht. Dazu kann er noch sehr unvollkommen, sehr einfach und unausgebildet seyn. Aber er wird sich bald weiter entwickeln und nach allen Seiten ausbilden, bis endlich das Genie seine Schönheit gefunden, und diese Schönheit in allen Charakteren der Empfindung, von dem feyerlichsten Ernste bis zu der leichtesten Fröhlichkeit, vervielfältigt hat. So wird er in die Reihe der schönen Künste treten, und mit der vereinigten Kraft des leichtern Thätigkeitsgefühls die höhere Kraft der Schönheit verbinden, deren Zauber über unser ganzes Wesen gebiethet.

Wenn nun so der Rhythmus in dem Sylbenmaaße auch die Rede verschönert, wenn er sich, in seiner Vollkommenheit, an den Charakter der Empfindung, die in ihr herrscht, anschmiegt, und wenn

alle dichterische Begeisterung aus einer herrschenden Empfindung ausströmt: so siehst Du von neuem, meine Julie! wie wahr das ist, was ich Dir in einem meinen vorigen Briefe noch nicht vollständig genug darlegen konnte: daß keine eigentliche Poesie ohne schönes Sylbenmaaß seyn kann. —

